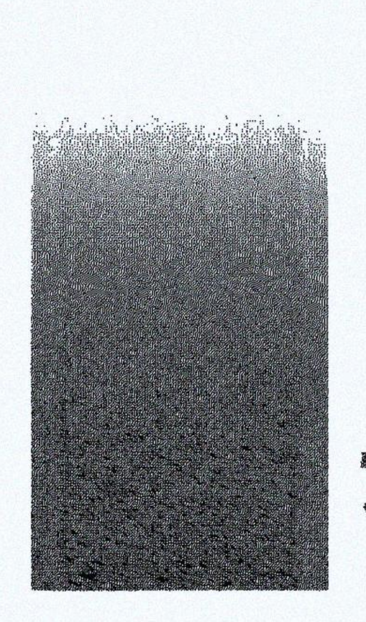
مدخل الى التحليل البنيوي للقصص

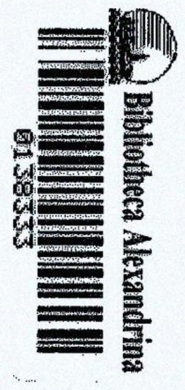


ترجمة: د. منذر عياشي

2

الأعمال الكاملة





مدخل إلى التحليل البنيوي

إذا كان الشكل كائناً لغوياً، فيه يجد النموذج أصله وفرادته، فمن البدهي أن يبحث له بارت عن واحد من المناهج يكون الأكثر التصاقاً به ونفاذاً إلى كينونته، أو يكون، من حيث هو منهج، مستلاً، في توجهه وطريقة عمله، من المادة اللغوية نفسها التي يتكون الشكل منها وكانت اللسانيات، ضمن هذا التخطيط، هي الميدان الذي يستطيع بارت أن يطرح موضوعه فيه (الشكل)، لكي يتكون باللغة موصولاً. فيحلل، ويبني على لغته لغة خطاب آخر، هو عين الخطاب النقدي. ومن أجل تحقيق مايروم هدفاً، وبلوغ مايبتغي رؤية، فقد اختار البنيوية منطلقاً إجرائياً يعمل من خلاله. ولبارت في هذا الأمر وجهة نظر. فبعد أن رأى أن النموذج إنما يقوم في الأشكال السردية، فقد رأى أيضاً أنه من «الطبيعي أن تجعل البنيوية الوليدة هذا الشكل من أول اهتماماتها». وتجلّت علة ذلك عنده فيما قال: «أليس المقصود بالنسبة إليها (أي بالنسبة إلى البنيوية) أن تسيطر على اللامتناهي من الكلام، وذلك بوصف «اللغة» التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولده منها؟».

د. منذر عياشي

مركز الإنماء الحضاري CEC
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION




mohamed khatab

CEC
مركز الإنماء الحضاري
CENTRE ESSOR ET CIVILISATION
للدراسة والترجمة والنشر

مدخل الى التحليل البنيوي للقصص

○ مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص

الطبعة الأولى: 1000 / 9 / 1993

الإخراج الفني وتصميم الغلاف:
جمال الأبطح


رولان بارت
مدخل
الى التحليل
البنيوي
للقصص
ترجمة: منذر عياشي
2
مركز الإنماء
الحضاري

Roland Barthes

Introduction à l' analyse structurale des récits*

نشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار «لوسوي»/ باريس

بـارت والقصـة

د. منذر عياشي

1 ـ القصة بين محدودية النموذج ولانهائية الإنتاج:

يقول بارت: «لايوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة»[1].

وإذا كان للقصة هذا الحضور، فإلى أي شيء يمكن أن نعزوه؟! أإلى مجرد رغبة في القص، أم إلى مجرد لهو بالكلام، أم إلى مجرد إشباع ميل نفسي؟. هل يمكن أن نعزوا هذا إلى أن الشعوب تفعل ذلك لتسجل أخبارها ووقائعها، وتبرز مكامنها وما يعتلج في صدورها، ولتنقل إلى غيرها لوناً من ألوان الكلام المعبر عن روحها؟ ربما يكون الأمر كذلك. ولعل هناك أسباباً أخرى كثيرة، وأسباباً ثالثة غير معروفة. فالإنسان مايزال لغزاً، وإن العلم ليقف أمام أبواب سره المغلق حائراً. ولكن الشيء الأكيد هو أن القصة نظام لغوي يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة

التي أبدعتها وحضارتها. فالأوديسة لغة يدل نظامها على نظام ثقافة الأمة التي أبدعتها، وألف ليلة وليلة لغة، وفاوست لغة، والأخوة كرامازوف، والبحث عن الزمن الضائع، وحي بن يقظان، والشيخ والبحر، والحرب والسلم، وغير ذلك من الأعمال العملاقة، إنها كلها لغات يعكس نظامها نظام ثقافة الأمم التي أبدعتها وحضاراتها.

ولكن إزاء كل هذا ومعه أيضاً، يمكننا أن نلاحظ أن القصة ليست فقط مجرد إشباع رغبة أو ميل. إنها، بالتأكيد، عمل مقصود لذاته. وهذا مايجعل منها فناً تخبر معماريته عن معمارية العقل الكامن فيه، وذوقاً تكشف رهافته ودقته عن رهافة ودقة الأمة التي ينتمي إليها الفنان، ومعنى يفضح سره سر الكاتب وألق المجتمع الذي يكتب له.

والقصة بهذا المعنى، هي واجهة الشعوب ومرآتها، وهي المكتوب الذي يصور أدق سماتها وخصائصها. وهي أيضاً، تلك اللوحة الناطقة التي يرى فيها الإنسان رسم انعتاق الذات من أحاديتها، وتحررها من فرديتها، وانعتاقها من سجن رؤيتها الضيقة، ودخولها إلى رحاب تعدديتها ومطلقها. وإذا كان الإنسان يرى في القصة هذا، فلأنها مثال حي على انفتاح «الأنا» فناً ودخولها إبداعاً في حوار مع «الأنت» الذي يتمثل في الآخر.. الآخر البعيد.. القريب.. الحاضر.. الغائب.. المتزامن تاريخاً.. الآني حضوراً... والآتي مستقبلاً، وبكل اللغات، وفي كل الأوطان.

ولعله من أجل هذا، كانت القصة وجوداً دائماً، وحضوراً مستمراً. ولكن، إذا كانت «قصص العالم كثيرة» كما يرى بارت، فلنا أن نتساءل معه: «كيف يمكن أن نؤسس حقنا في تمييزها، وفي معرفتها؟». ولنا أن

نتساءل كذلك: عن الفرق بين ما هو «قص»، وما هو «قصة»، وبين ما هو كلام نروي فيه خبراً، وقصة نروي فيها خبراً أيضاً؟ وبماذا يختلف هذا عن ذلك؟ وكيف يختلف؟ ولنا أخيراً أن نتساءل كما ظل بارت نفسه يتساءل: «كيف يمكن أن نعارض بين الرواية والقصة القصيرة، وبين الحكاية والأسطورة، وبين المأساة والتراجيديا من غير أن نرجع إلى نموذج مشترك؟».

وإذا كانت قضية النموذج تبدو شاغلاً مهماً بالنسبة إلى بارت، فإنها أيضاً شاغل لايقل أهمية بالنسبة إلى الكاتب، والدارس، والقارىء على حد سواء. وإذا كان ذلك كذلك، فلنا، هنا أيضاً، أن نسائله قبل أن نأخذ الإجابة دفعة واحدة ولقمة مستساغة: أهو نموذج للموضوع والفكرة؟ أم هو نموذج لشيء آخر، يتم بناؤه بعيداً عن الموضوع والفكرة؟ أم تراه يكون بالموضوع والفكرة نموذجاً لقول خاص؟ أم تراه يكون لا هذا ولا ذاك بوصفه شيئاً تأتي إليه قواعده من خلال إنجازه وأثنائه؟.

إن بارت لايهملنا ولا يوارب. إنه يعطينا الإجابة. ولكن، لكي نستطيع أن نستل الأساسيات منها، فقد رأينا أن نوزعها على أقسام ومحاور، كل قسم منها ومحور، ينبىء بنوعية الدرس التي يعتمدها بارت في التحليل، ويظهر وجهة النظر التي يتبناها في كلامه عن القصة:

* النمـــوذج:

إن مصطلح النموذج يغري. وذلك لأنه في ظاهره، أو في ضرب من الظن، أو عند عقل موكول إلى التقليد ومتكل على المحاكاة، قد يوهم

بالإحالة إلى جملة القواعد المعيارية وتطبيقاتها، والتعليمية الإرشادية وأمثلتها، تماماً كما هو الشأن في الدرس النحوي التقليدي، أو كما هو الحال في البلاغة البالية. وبالفعل، فإن العقل المستقيل ليرتاح إلى النموذج إذا كان هو هذه القواعد، التي إذا ماطبقت، بلغ الكاتب بها المراد، وأدرك الدارس من خلالها المقصود. ولكن الكتابة عند بارت هي غير هذا، إنها الإنطلاق من الدرجة صفر، ومن البياض. وإن ناقداً هذه هي نظرته، يستحيل أن يملأ مصطلحه بمعايير مسبقة لصنع الكتابة، أو بقواعد جامدة يقوم عليها معمار المكتوب.

إن الأمر ليس كذلك في استعمال بارت لمصطلح كهذا. فالنموذج عنده أداء لايمكن إدراكه إلا بعد أن يتم إنجازه. ولذا، نجد أنه قد اختار له منطقة في المكتوب، هي أكثر ماتكون صلاحية في تحرير القصة، وانطباقاً على منظور بارت ونظرته إليها. هذه المنطقة هي الشكل. ومن هنا، نراه يقول عن النموذج، محدداً له وموضعاً: «النموذج قائم في كل كلام يدور على الأشكال السردية الأكثر خصوصية والأكثر تاريخية».

وإذا كان منظوره هو هذا، فإن نموذج القصة عنده، لايقوم على موضوعها أو على فكرتها كما أسلفنا. وإن الكلام عن النموذج بوصفه قائماً في الشكل السردي، لايصح أن يستبدل بالكلام عن فكرتها، وذلك بدعوى أن مواضيع القصة متعينة عدداً في العالم، أو كما يقول بارت: «بحجة أنها واقعة كونية». فالدارس، لو أخذ بهذه الحجة، منذ أخذ الدارسون في دراسة القصة، لتوقف عند نقطة لايتجاوزها إلى غيرها. ولكان حال الكاتب ليس أقل بؤساً، وضيقاً، وانحساراً من حال الدارس. فهو سيجد نفسه أمام جدول من الأفكار قد تم إعداده، وأمام

فهرس من المواضيع قد كمل إنجازه. وستكون وظيفته الإبداعية في هذه الحالة مقيدة بهذه الأفكار، وتلك المواضيع المسبوق إليها. وسيكون عليه أن يختار منها نموذجاً به يقيس فكرته وموضوعه. وهو بهذا المعنى لن يكون أكثر من ناسخ يحاكي فيما يكتب ما كتب قبله. ولو صحّت هذه الفرضية لانقضى عمل الدارس، ولانحصر عمل الناقد في اكتشاف ما في العمل الأدبي من أفكار تماثل مالديه في الجدول المعد سلفاً وتنطبق عليها. وسيكون حاله، والأمر كذلك، شبيهاً بحال البلاغي، يبحث في النص عن كناية، أو مجاز، أو طباق، أو غير ذلك مما هو معروف في أبواب البلاغة وجاهز الصنع. ولعمري إنها لمهمة محزنة بالنسبة إلى الناقد والكاتب معاً أن يكون الوضع كذلك.

ولكن أن يكون النموذج قائماً في الأشكال السردية، فإن هذا يفتح الباب واسعاً أمام الناقد والكاتب للإبداع. فالشكل كائن لغوي، تنجزه اللغة ثم تلغيه، ثم تنجزه ثم تلغيه وهكذا دواليك مع كل قصة تكتب. وما كان ذلك ليكون إلا لأن الإنجاز اللغوي لايتناهى. وإنه لدائم دوام الحياة، ومستمر استمرار الإنسان حياً ومعبراً عن جديد حاجاته، وتطورات حياته التي لا تتناهى.

وهكذا، يكون النموذج أصلاً لايتكرر، وسمة دالة على الفرادة، بالإضافة إلى كونه أداة هامة في التحليل.

* البنية والتحليل:

إذا كان الشكل كائناً لغوياً، فيه يجد النموذج أصله وفرادته، فمن

البدهي أن يبحث له بارت عن واحد من المناهج يكون الأكثر التصاقاً به ونفاذاً إلى كينونته، أو يكون، من حيث هو منهج، مثلاً، في توجهه وطريقة عمله، من المادة اللغوية نفسها التي يتكون الشكل منها. وكانت اللسانيات، ضمن هذا التطلع، هي الميدان الذي يستطيع بارت أن يطرح موضوعه فيه (الشكل)، لكي يكون باللغة موصولاً. فيحلل، ويبنى على لغته لغة خطاب آخر، هو عين الخطاب النقدي. ومن أجل تحقيق مايروم هدفاً، وبلوغ مايبتغي رؤية، فقد اختار البنيوية منطلقاً إجرائياً يعمل من خلاله. ولبارت في هذا الأمر وجهة نظر. فبعد أن رأى أن النموذج إنما يقوم في الأشكال السردية، فقد رأى أيضاً أنه من «الطبيعي أن تجعل البنيوية الوليدة هذا الشكل من أول اهتماماتها». وتجلّت علة ذلك عنده فيما قال: «أليس المقصود بالنسبة إليها (أي بالنسبة إلى البنيوية) أن تسيطر على اللامتناهي من الكلام، وذلك بوصف «اللغة» التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولده منها؟».

2 ـ البحث عن بنية القصة

إن السرد لقائم في الأسطورة والحكاية،
كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا.
وبدهي أن نقول إنه لقائم أيضاً في الرواية، والقصة، والقصة القصيرة. بل، إنّا لنكاد نحسب أنه لايوجد مكتوب، مهما كان جنسه ونوعه، يخلو من سرد على نحو ما.

وإذا كان النقاد قد ميزوا القصة (بما في ذلك الرواية والقصة

القصيرة) من سواها، فإنهم مع ذلك قد وجدوا أنفسهم أمام أعداد غير متناهية من القصص. والمشكلة التي ظهرت على هذا المستوى، هي أنهم بدل أن يعمدوا إلى ابتداع منهج في الوصف والتصنيف، ينطلق من البنية السردية نفسها للقصص ودراستها، رأيناهم قد جاءوا بوجهات نظر ـ قد تكون ذات أهمية ولا تخلو من فائدة ـ من خارج البنية السردية للقصص، وألبسوها إياها. ولقد تعددت وجهات نظرهم هذه، فكانت قدداً، أو كانت كما يقول بارت: «تاريخية، نفسية، اجتماعية، اثنولوجية، جمالية»، إلى آخر ذلك، وصارت دراسة القصة بموجب هذا دراسة لوجهات النظر هذه، لا دراسة للقصص ذاتها.

إزاء هذا الوضع، كان من الممكن أن يضل الدارس طريقه، وأن يضيع في زحمة الكم الهائل من الإنتاج القصصي. ولكن اللسانيات، بظهورها علماً في بداية هذا القرن وانفتاحها على الأدب ودرسه، قد أدت إلى انفجار مفاهيم كثيرة وميلاد أخرى. وساهمت في تطوير مناهج وإنشاء أدوات مفهومية ساعدت كلها في تقدم الدرس العلمي للأدب. وكان من أهم ما أنتجته إبان انطلاقها مبدأي الوصف والتصنيف.

ونلاحظ أن عدداً من الباحثين قد استفاد من هذين المبدأين في النظر إلى الأدب، نثره وشعره. وقد كان الشكلانيون الروس، وحلقة «براغ» على رأس هؤلاء مثلاً، أو في مقدمتهم استفادة. ومن الأسماء التي مثّلها هذا التيار، نجد: جاكبسون، توماشيفسكي، شكلوفسكي، تينيانوف، وآخرين. غير أن الشيوعية وقفت ضد هذا الاتجاه، وقضت عليه، بعد أن منعت العمل به رسمياً للأسف. ويمكن القول، في هذا السياق، إن حركة الشكلانيين الروس، عادت للظهور في أوربا، وخاصة في فرنسا،

حيث قامت البنيوية على إرث منها.

وثمة منظّرٌ كبير، كان من الذين عملوا ضمن هذا الاتجاه. وترك أثراً عظيماً في كل الدراسات التي اتجهت نحو البنية السردية للقصص. هذا المنظِّر هو «فلاديمير بروب». وقد كتب كتاباً سماه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» (أنظر الترجمة العربية: أبو بكر أحمد باقادر - أحمد عبد الرحيم نصر. منشورات نادي جدة الأدبي. ط «1» 1989). ومن الذين تأثروا به، يمكن أن نذكر بريمون، وغريماس، وغيرهما. إلا أن هؤلاء طوّروا منهجه وأضافوا إليه.

وكان بارت، من غير شك، واحداً من الذين استفادوا من منهج الشكلانيين الروس، ولكنه من غير شك أيضاً كان واحداً من الذين لم يقفوا عند حدود ماوصل إليه الشكلانيون الروس. فقد ساهم في تطوير منهج هؤلاء نحو البنيوية، كما ساهم بإيصال البنيوية إلى مايعرف باسم: «مابعد البنيوية».

لقد تم إذن، كل هذا التطوير في النظر إلى الأدب بسبب من اللسانيات، أو بدافع منها. فاستقر عند معظم الدارسين أنه «لايستطيع أحد أن يركّب (ينتج) قصة، من غير أن يرجع إلى نسق داخلي للوحدات والقواعد». وهذا يعني أيضاً، ومن منظور الدراسة لهذا الجنس الأدبي، أنه لايستطيع أحد أن يدرس قصة من غير أن يرجع إلى النسق الداخلي للوحدات والقواعد التي أنتجتها، وعملت على بنائها. وهنا، تأتي أهمية البحث عن البنية بالنسبة إلى الدارس والباحث.

ولكن بارت، يتساءل مجدداً فيقول: «أين يتم البحث إذن عن بنية القصة؟».

إن هذه البنية، كما يجيب بارت نفسه، إنما تكون في القصص. وإذا كان هذا هكذا، فإن هذه الإجابة لاتقدم حلاً للمعضلة التي عرضناها آنفاً. فالقصص كثيرة، وثمة استحالة تامة على الباحث أن يحيط بها كلها علماً، أو قراءة، أو درساً. وإذا كان ذلك كذلك، فكيف سيكون متاحاً له أن يقف على البنية في القصص، مع عجزه الكامل عن الإحاطة بها جميعاً؟!..

3 ـ بارت ومشكلة المنهج:

هنا يتقدم بارت خطوة أخرى للقفز فوق هذه المعضلة. وإنه ليعرض أمام الدارس منهجين: الأول، ويمكن وصفه بالصحيح، ولكنه مستحيل. والثاني، ويمكن وصفه بالممكن. ذلك لأنه غير عصي على التطبيق، ولا تمتنع عن التحقيق.

* أما المنهج الأول، فهو المنهج الاستقرائي «Inductif»[2]. ويمكننا، في هذه العجالة، أن نضع نقاطاً أربع تصف هذا المنهج وتدل عليه:

1 ـ يقوم «الاستقراء» على سلسلة من العمليات الإدراكية. وتتم هذه العمليات أثناء عملية الوصف، أو أثناء بناء نمط من الأنماط. وهدف هذه العمليات هو العبور من مكون إلى صنف، ومن قضية خاصة إلى قضية أكثر عموماً. ونستطيع، لبيان هذه النقطة، أن نقول: إن الاستقراء منهج تقوم طريقة البرهان فيه على الانتقال من الخاص إلى العام، ومن

الجزئي إلى الكلي.

2 ـ تعد طريقة عمل الاستقراء، من منظور الآخذين بها، الطريقة الأكثر قرباً من معطيات التجربة. ويرون أيضاً أنها طريقة تعكس الواقع بصورة أفضل. ولبيان هذا، نستطيع أن نقول: إن الاستقراء لايقر إلا بالتجربة المباشرة، والمعاينة المحسوسة لكل فرد من أفراد النوع، موضوع البحث والتجربة.

3 ـ يعطي الاستقراء بياناً عن شيء مستقل بذاته، غير أنه لايقدم القواعد الكافية للمقارنة أو للنمذجة. ونضرب على ذلك مثلاً نستقيه من كتاب كارل بوبير «منطق الكشف العلمي». إن الملاحظة المباشرة للوزات مثلاً، تسمح لنا أن نقول: ثمة عدد كبير من الوزات ذات لون أبيض. وهذا هو الاستقراء. ولكننا نستطيع أن نقول في نقد هذا المبدأ: إن هذه الملاحظة ذات الطابع التجريبي، لاتسمح لنا بالتعميم. إذ ماقيمة أن يكون عدد الوزات البيضاء كبيراً، مادامت هناك بعض الوزات ذات لون أسود.

ويمكن أن نقول أيضاً، على مستوى آخر من البحث، إننا في اللغة العربية مثلاً، نعرف أن عندنا ظاهرة لغوية سماها النحاة «الصفة المشبهة». وقد جاء هذا المفهوم من استقراء قام به هؤلاء للغة العربية. غير أن هذا الاستقراء، وإن دق واستدق، لا يمكّننا من إنشاء مفهوم «المقارنة» وإجرائه مع لغات أخرى. وفقدان المقارنة، قد يقود إلى تعميمات غير صحيحة.

4 ـ وأخيراً، يمكن أن نقول: إن الإجراء الاستقرائي لايستخدم إلا

في إطار استنباطي، يقوم على تعميم أكبر.

هذا هو المنهج الأول الذي تكلم عنه بارت. وإذا جئنا إلى ميدان القصة على هدى منه، لكي نقوم بدراسة البنية والكشف عنها، فسيكون الأمر محالاً. ذلك، لأن البحث فيها، من هذا المنظور، يتطلب استقصاءً دقيقاً لكل القصص في العالم وفي كل اللغات. وهذا أمر يعجز عنه الصفوة من أولي العزم والمتابعة.

يتكلم بارت عن هذا الوضع، ويرى أن: «كثيراً من المعلقين الذين يقبلون فكرة البنية السردية، لايستطيعون، مع ذلك، أن يسلموا بفصل التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية. إنهم يطلبون، إلحاحاً منهم ولجوجاً، أن تُطبّق على السرد منهجية استقرائية محضة».

ويكون لهم ذلك باستقراء تام وشامل لثلاثة اشياء، يحدد بارت نقاطها كما يلي:

أولاً : لكل القصص التي يحتويها جنس من الأجناس الأدبية.
ثانياً : لعصر من العصور.
ثالثاً : لمجتمع من المجتمعات.

ثم تعقب هذه الخطوة خطوة أخرى، وفيها يعكف الدارس على رسم علامات النموذج العام.

ونلاحظ أن هذا الاتجاه يتصف بثلاث صفات، يحتاجها، الدرس العلمي في معالجته للظواهر المدروسة. هذه الصفات هي:

1 ـ التجربة: وهذا يعني إخضاع الظاهرة المراد درسها إلى امتحان

تثبت صحة نتائجه بعد المرور على كل حدوثات الظاهرة مهما بلغ تعدادها.

2 ـ الدقة: وهذا يعني عدم الاطمئنان إلى رأي لم يؤكده حدوث متكرر للظاهرة، يمكّن الدارس من الانتقال من دراسة الظاهرة إلى التعميم.

3 ـ التعميم: وهو يتضمن جملة النتائج التي تم استخلاصها من معاينة كل أفراد الظاهرة بلا استثناء على أرض الواقع.

ونلاحظ أن هذا المنهج يستوفي شروطاً في البحث أقل مايقال فيها إنها شروط الصحة والسلامة. ولكن بارت يقول: «إن هذه الرؤية السليمة رؤية طوباوية». ولعل السبب في ذلك، أنها ـ كما ذكرنا آنفاً ـ عصيّة على التحقيق.

وإذا عدنا إلى اللسانيات، التي انطلقت منها رؤية بارت، فسنجد أنها قد تحولت عن هذا المنهج إلى منهج آخر أقل طموحاً، ولكنه أكثر استجابة للتحقيق والتطبيق.

وأما وجهة النظر التي يبديها بارت، وهو يرى عجز المنهج الاستقرائي عن أن يكون أداة صالحة بيد الناقد تعينه على كشف البنية، فتتجلى في سؤاله التالي: «مايمكن للمرء أن يقول عن التحليل السردي وهو يواجه ملايين القصص؟».

ومادامت اللسانيات قد عجزت عن تطبيق هذا المنهج، وجعلت من نفسها، وبكل حكمة، منهجاً استنباطياً، فإن الناقد الباحث، في رأي

بارت «لايملك خياراً سوى اجراء الاستنباط».

* أما المنهج الثاني، فهو منهج الاستنباط إذن «Déductif»[3] ويمكننا، هنا أيضاً، أن نضع نقاطاً ثلاث تصف هذا المنهج وتدل عليه:

1 ـ إنه مجموعة من عمليات إدراكية تقود إلى استخلاص نتائج دقيقة. ويقول غريماس عنه: «إنه يتصف بإجرائه الانحداري الذي ينتقل من العام إلى الأكثر خصوصية، ومن النوع إلى مكوناته». غير أن سمته الأكثر بروزاً إنما تتجلى في بنائه الذي يتجنب، في كل لحظة من لحظاته، الاعتماد على التجربة.

2 ـ ويقول غريماس: «ثمة نوعان من أنواع الإجراء الاستبطاني»: الأول ويسميه «الاستبطان القطعي». وهو يقوم على جملة من المقترحات الموصوفة بأنها حقيقية. والثاني، ويسميه «الاستنباط الافتراضي». وإنه ليكتفي بافتراض أن القضايا حقيقية. وهذا الإجراء، كما يقول غريماس، هو المتبنى حالياً في السيميولوجيا واللسانيات.

3 ـ ينتهي منهج الاستنباط إلى بناء نظرية تهدف إلى توفير الجهد، أو يكون مؤداها قائماً على بذل الجهد الأقل. وتحل محل كثرة كثيرة من الجداول والإحصاءات التي يقوم الباحث بإعدادها في المنهج الاستقرائي.

ونستطيع أن نقف على نقطتين، عند بارت، لكي يتسنى لنا أن نحدد بهما المنهج أولاً، وكيفية استخدامه لهذا المنهج، ومقدار استفادته منه ثانياً:

ـ النقطة الأولى: وهي نقطة منهجية، يتبع فيها بارت لمنهج الاستنباط وقع الحافر على الحافر تقريباً. ويمكن أن نرسم علامات تبرز

فيها خطواته في تتبعه للمنهج من جهة، وتظهر طريقته في ذلك من جهة أخرى:

أ ـ يرى بارت أن الناقد أو الباحث، أمام الكثرة الكثيرة من القصص، «مضطر أن يبتكر، بادىء ذي بدء، نموذجاً افتراضياً للوصف (يسميه اللسانيون الأمريكيون «نظرية»). ونلاحظ هنا تبنيه للنوع الثاني من أنواع الإجراء الاستنباطي الذي أشار إليه غريماس.

ب ـ ويرى بارت، وهذه خطوة ثانية، أن على الباحث، «بعد ذلك، أن ينزل رويداً رويداً نحو الأنواع التي تشارك معه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه».

ج ـ ويرى بارت، وهذه خطوة ثالثة، أن التحليل سيجد «في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط، تعددية القصص وتنوعاتها التاريخية، والجغرافية، والثقافية. وسيكون، حينئذ، مزوداً بأداة وحيدة للوصف».

ـ النقطة الثانية. وهي نقطة تظهر فيها كيفية استخدامه للمنهج، ومقدار استفادته منه. وفي رأي بارت أنه لايمكن للباحث أن يصف القصص اللامتناهية ويصنفها ما لم يقبض على نظرية. وأن هذا الأمر هو ما يجب أن «ينشغل به أولاً». ولكن، لكي يكون له هذا ميسراً، فعليه أن يلتزم «منذ البداية بنمط يمنحها مصطلحاتها الأولى، وأولى مبادئها».

وإذا كانت الأنماط متعددة، فإن بارت يرى «في الوضع الراهن للبحث»، أنه «من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نمطاً أساسياً للتحليل البنيوي للسرد».

* المــــراجــع:

1 ـ كل الأقوال التي ذكرناها لرولان بارت، موجودة حصراً في مدخل دراسته:
«Introduction a Lanalyse Structurale des recits»
(مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص). وهي دراسة منشورة ضمن دراسات أخرى لعدد من المؤلفين في كتاب بعنوان: Poetique du recit» شعرية القصة».
وهذا الكتاب من منشورات:
«Seuil – paris – 1977»

2 ـ أنظر قاموس: A.J.Greimas J.Courtes
مادة: Semiotoque – dictionnaire raisonne de theorie du Langage.
«iduction» . Ed. Hachette. Paris. 1979.P187.

3 ـ المرجع السابق. مادة: «Deduction» . P.85.

رولان
بارت

مدخل إلى التحليل البنيوي القصص

مدخل إلى
التحليل البنيوي للقصص

كثيرة هي قصص العالم. ويمكن القول، بادىء ذي بدء، إنها نوعية من الأجناس معجزة. وتتوزع هذه الأجناس على مواد مختلفة فيما بينها. وقد يتراءى لنا أن كل مادة هي مادة صالحة للإنسان لكي يعهد إليها بقصصه. ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة. ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة. كما يمكنها أن تعتمد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد. وإنها لحاضرة في الأسطورة، والخرافة، وحكايا الحيوان، والحكاية، والقصة القصيرة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والمأساة، والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة (فلنتأمل لوحة القديسة أرسولا لكارباكسيو). وإنها لحاضرة أيضاً في كل واجهة عرض زجاجية، وفي دار الخيالة، وفي المسرحيات الهزلية، وفي المنوعات، وفي المحادثة. وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريباً، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي

كل المجتمعات. وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه. فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها. وغالباً مايتم تذوق هذه القصص جماعياً بين أُناس من ثقافة مختلفة، وربما متعارضة[1]: فالقصة تسخر من الأدب جيده ورديئه. ولأن القصة كونية، ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، فإنها كالحياة، حاضرها هنا.

فهل يجب أن نستخلص من هذا أن كونية القصة تتمركز في لامعناها؟ أم أنها جد عامة، بحيث لم يبق للمرء مايقول فيها، اللهم إلا أن يصف بعضاً من أنواعها الفريدة جداً، كما يفعل التاريخ الأدبي؟. ولكن كيف يمكننا أن نسيطر على هذه الأنواع، وكيف يمكن أن نؤسس حقنا في تمييزها، وفي معرفتها؟. وكيف يمكن أن نعارض بين الرواية والقصة القصيرة، وبين الحكاية والأسطورة، وبين المأساة والتراجيديا (وقد فعلنا ذلك ألف مرة) من غير أن نرجع إلى نموذج مشترك؟ غير أن هذا النموذج قائم في كل كلام يدور على الأشكال السردية الأكثر خصوصية، والأكثر تاريخية. ومادام الأمر كذلك، فإنه لمشروع إذن، أن نهتم دورياً بالشكل السردي (منذ أرسطو)، بعيداً عن أي طموح يتخاذل في الكلام عن القصة، بحجة أنها واقعة كونية. وإذا كان هذا هكذا، فإنه لمن الطبيعي أن نجعل البنيوية

---

(1) يجب أن نذكر أن هذا ليس هو حال الشعر أو البحث. فهذه أمور تخضع للمستوى الثقافي للمستهلكين.

الوليدة هذا الشكل من أول اهتماماتها: أليس المقصود بالنسبة إليها أن تسيطر على اللامتناهي من الكلام، وذلك بوصف «اللغة» التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولده منها؟. فأمام لا نهائية القصص، وتعددية وجهات النظر التي نستطيع أن نتكلم عنها (تاريخية، نفسية، اجتماعية، اتنولوجية، جمالية) يجد المحلل نفسه رويداً رويداً في الوضع الذي كان فيه سوسير أمام الخليط اللغوي الشاذ. فيعمل باحثاً لكي ينتزع من الفوضى الظاهرة للرسائل، مبدأ للتصنيف، وملجأ للوصف. ولكي نبقى في المرحلة الحالية، فقد علّمنا الشكلانيون الروس، أمثال بروب، وليفي ستروس أن نحيط بالمعضلة التالية: إما أن تكون القصة ثرثرة بسيطة للحوادث، وفي هذه الحالة، فإننا لن نستطيع أن نتكلم عنها إلا باللجوء إلى الفن، والموهبة، أو إلى عبقرية الراوي (المؤلف) - أي إلى كل الأشكال الأسطورية للمصادفة[2] - أو أن القصة تمتلك، بالاشتراك مع قصص أخرى، بنية في متناول التحليل، وتحتاج إلى بعض الجلد للإعلان عنها. فثمة هوة بين المحتمل الأكثر تعقيداً وبين المركب الأكثر بساطة. ولا يستطيع أحد أن يركب (ينتج) قصة، من غير أن يرجع

---

(2) يوجد، كما هو معلوم، فن للراوي: يتمثل في القدرة على توليد القصص (الرسائل)، وذلك انطلاقاً من البنية (النظام). ويتناسب هذا الفن مع مفهوم الأداء عند تشومسكي. وإن هذا المفهوم لبعيد عن «عبقرية» المؤلف المصممة رومنسياً وكأنها سر فردي يصعب شرحه.

إلى نسق داخلي للوحدات والقواعد.

ولكن أين يتم البحث إذن، عن بنية القصة؟ يكون ذلك في القصص، دون ريب. فهل يكون ذلك في القصص كلها؟ إن كثيراً من المعلقين الذين يقبلون فكرة البنية السردية، لايستطيعون مع ذلك أن يسلّموا بفصل التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية. إنهم يطلبون، إلحاحاً ولجوجاً، أن تطبق على السرد منهجية استقرائية محضة. ويرون أن يكون البدء بدراسة القصص كلها لجنس من الأجناس، وعصر من العصور، ومجتمع من المجتمعات. ثم يكون الانتقال بعد ذلك إلى تخطيط نموذج عام. غير أن هذه الرؤية السليمة رؤية طوباوية. فاللسانيات نفسها لاتستطيع إلى ذلك وصولاً. وهي لا تغطي سوى بضع ثلاثة آلاف لغة. ولذا، فقد جعلت من نفسها، وبكل حكمة، منهجاً استدلالياً. فتكوّنت فعلاً منذ ذلك اليوم، وتقدمت تقدماً عملاقاً. وتنبأت بوقائع لم تكن قد اكتشفت بعد[3].

وإذا كان الحال كذلك، فما يمكن للمرء أن يقول عن التحليل السردي وهو يواجه ملايين القصص؟ إنه لايملك خياراً سوى الإجراء الاستدلالي. وهو مضطر أن يبتكر، بادىء ذي بدء، نموذجاً افتراضياً

---

(3) أنظر الحرف الحثي (آ). فقد افترضه سوسير، واكتشفه بنفينيست بعد ذلك بخمسين سنة في كتابه «قضايا في اللسانيات العامة». منشورات غاليمار. عام/1966/ .

للوصف (يسميه اللسانيون الأمريكيون «نظرية»). ويبقى عليه بعد ذلك، أن ينزل رويداً رويداً نحو الأنواع التي تشارك معه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه. سيجد التحليل في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط، تعددية القصص وتنوعاتها التاريخية، والجغرافية، والثقافية[4] وسيكون حينئذ، مزوداً بأداة وحيدة للوصف.

لكي يضع المرء للقصص اللامتناهية وصفاً وتصنيفاً، فإنه يحتاج إلى «نظرية» (بالمعنى الذرائعي الذي أتينا على ذكره). وإذا كان ثمة عمل يجب أن ينشغل به أولاً، فإن هذا العمل يجب أن يكون في البحث عن النظرية، وعن وضع مخطط لها. ويمكن للإعداد لهذه النظرية أن يكون عظيم اليسر إذا التزمنا منذ البداية بنموذج يمنحها مصطلحاتها الأولى، وأول مبادئها. وأما في الوضع الراهن للبحث، فيبدو[5] من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نموذجاً أساسياً للتحليل البنوي للسرد.

---

(4) ألا فلنذكر بالشروط الحالية للوصف اللساني: «ترتبط البنية اللسانية دائماً ليس بالمعطيات المدونة فقط، ولكن أيضاً بالنظرية القاعدية التي تصف هذه المعطيات». (ي. باش: مدخل إلى القواعد التحويلية. نيويورك. عام 1964. ص29). ونذكر بما قاله بنفينيست (ذكر سابقاً. ص119): «ولقد نعلم أنه يجب وصف اللغة كما لو أنها بنية شكلية. ولكن على هذا الوصف أن يشترط مسبقاً قيام طريقة ومعايير ملائمة. وإننا لنعلم أن واقعية الموضوع لا تنفصل عن المنهج الخاص بوصفه».

(5) ولكنها ليست أمراً ملزماً (انظر بريمون «منطق الممكنات السردية» مجلة «إيصال»، عدد /8/ عام 1966. الدراسة: «منطقي أكثر منه لساني».

1 ـ لغة القصة

1 ـ فيما وراء الجملة

تقف اللسانيات، كما نعلم، عند حدود الجملة: فهي تعتبر أن الجملة هي الوحدة الأخيرة، وأن الانشغال بها حقّ من حقوقها. فالجملة/ كما تراها، نظام وليست سلسلة من الكلمات. ولأنها هي فعلاً كذلك، لايمكن أن تُختزل لتكوّن مجموع الكلمات التي تؤلفها.

ومادامت هي هكذا، فإنها تمثل وحدة أصيلة. وأما العبارة، فهي على العكس من هذا. إنها سلسلة من الجمل التي تكوّنها. ولذا فإن الخطاب، من وجهة نظر لسانية، لايتضمن شيئاً إلا ويوجد في الجملة: «فالجملة، كما يقول مارتينه، هي المقطع الأكثر صغراً، وهي التي تمثل الخطاب تمثيلاً تاماً وكاملاً»[6]. وهذا يعني إذن، أن اللسانيات لاتستطيع أن تعطي لنفسها موضوعاً يعلو على الجملة،

---

(6) «أفكار حول اللغة» (لغة ومجتمع) Melanges Jánsen كوبنهاغن 1961 . ص113 .

والسبب لأنها لاترى فيها وراء الجملة سوى جمل أخرى: فعندما يصف عالم النبات الزهرة لايستطيع أن يشغل نفسه بوصف الباقة.

ومع ذلك، فإن الخطاب (مجموعة من الجمل) منظم. وهذا بدهي. وإنه ليبدو بهذا التنظيم رسالةً للغة تعلو على لغة اللسانيين[7]:

فللخطاب وحداته، وقوانينه، ونظامه القاعدي. ولهذا، فقد وجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات أخرى، مكانها وراء الجملة، وإن كان هو مؤلفاً من جمل فقط. ولقد كان للسانيات الخطاب، خلال فترة زمنية طويلة، اسم مجيد هو: البلاغة. ولكن البلاغة، عقب انقلابات تاريخية، عبرت إلى جانب الآداب الجميلة، والآداب الجميلة انفصلت عن الدراسات اللغوية. وقد استدعى هذا الأمر طرح القضية مجدداً: إن اللسانيات الجديدة للخطاب لم تتطور بعد، غير أن اللسانيين أنفسهم قد اقترحوها على الأقل[8]. وليس هذا الحدث بلا معنى: إذا كان الخطاب يؤلف موضوعاً مستقلاً، فمع

---

(7) إنه لأمر مسلم به، كما بيَّن جاكبسون ذلك، فبين الجملة وما وراءها ثمة مرحلة انتقالية: فالوصل مثلاً، يمتد أثراً إلى مابعد الجملة.

(8) انظر أيضاً المرجع المذكور سابقاً لبنفينيست. الفصل العاشر- وكذلك ز. س. هاريس «الخطاب التحليلي». مجلة Langagaعدد /28/. عام /1952/ ص/30 - 1/ - وكذلك ن. ريفيه «اللغة، الموسيقى، الشعر» منشورات سوي. عام /1972/ ص/175 - 151/ .

ذلك يجب أن يدرس انطلاقاً من اللسانيات. وإذا كان يجب الإدلاء بفرضية عمل للتحليل الذي يضطلع بمهمة عظمى، ويمتلك مواد لانهائية، فإن الحكمة تقضي اقتراح علاقة متجانسة بين الجملة والخطاب. ولايكون ذلك مقبولاً إلا إذا ضبط التنظيم الشكلي نفسه كل الأنظمة الإشارية، مهما كانت موادها وأبعادها: وسيكون الخطاب بهذا «جملة» كبيرة (ليس بالضرورة أن تكون وحداتها جملاً)، تماماً كما تعتبر الجملة ضمن بعض المواصفات، «خطاباً» صغيراً. وستناغم هذه الفرضية مع بعض المقترحات الأنتروبولوجية الحالية: فلقد أشار كل من جاكبسون وليفي ستروس أن الإنسانية تستطيع أن تُعرِّف بقدرتها على خلق أنظمة ثانوية، «مخففة للتكاثر» (مثل الأدوات التي تستخدم في إنتاج أدوات أخرى، والتمفصل المضاعف للغة، وتابو ارتكاب المحرمات الذي يسمح بانفصال العائلات). ويفترض اللساني السوفياتي أن اللغات الصناعية لم تكتسب إلا بعد اللغات الطبيعية: فالمهم بالنسبة إلى البشر أن يستطيعوا استخدام عدة أنساق للمعنى. وتساعد اللغة الطبيعية في إعداد اللغة الصناعية. وإنه لشرعي، إذن، أن نفترض أن بين الجملة والخطاب علاقة «ثانوية»، سنسميها علاقة تجانسية، وذلك لكي نحترم السمة الشكلية المحضة للتوافق بينهما.

ليست اللغة العامة للقصة، بطبيعة الحال، سوى لهجات

مقدمة للسانيات الخطاب[9]. وهي تخضع بالتالي لفرضيات التجانس، فالقصة تشارك بنيوياً في الجملة، ولكنها لاتستطيع مطلقاً أن تختزل نفسها إلى مجموعة من الجمل: فالقصة جملة كبيرة، شأنها في ذلك شأن أي جملة إثباتية. وإن هذه لتعتبر خطاطة لقصة بشكل ما. ولقد نجد أن الفئات الرئيسة في القصة، تكبر وتتحول بما يناسب القصة. هذا على الرغم من أنها تمتلك فيها دوالاً أصلية (معقدة غالباً): الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الأشخاص. ونضيف إلى ذلك، أن «الفواعل» نفسها، في تعارضها مع الإسنادات الفعلية، لاتترك مجالاً للخضوع إلى نموذج من نماذج الجملة. وإن نظام نمذجة الفواعل الذي اقترحه آ.ج. غريماس[10]، ليجد في تعددية شخصيات القصة، الوظائف الأولية للتحليل القاعدي. ولهذا، فإن التجانس الذي نقترحه هنا، ليس له قيمة كشفية فقط: إنه يتطلب وحدة الهوية بين اللغة والأدب (وإن كان هذا التجانس ناقلاً مفضلاً للقصة): ذلك، لأنه لم يعد من الممكن تصور الأدب فناً يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، وخاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخداماً الأدوات في التعبير عن الفكرة، والانفعال أو الجمال. فاللغة لاتكف

---

(9) إن من مهمات لسانيات الخطاب، تأسيس نموذج للخطابات. ويمكننا أن نقف مؤقتاً على نماذج ثلاثة كبرى للخطاب: الكنائي (قصة)، استعاري (شعر غنائي، خطاب الحكمة)، إضماري (استدلال عقلي).

(10) راجع غريماس 1 – 3 .

عن مصاحبة الخطاب، وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب، وخاصة اليوم، لغة من شروط اللغة نفسها؟[11].

2 - مستويات المعنى:

تزود اللسانيات، منذ البداية، التحليل البنوي للقصة بمفهوم حاسم. وماكان ذلك منها إلا لأنها تقف مباشرة على ما هو أساسي في كل نسق من أنساق المعنى، أي تنظيمه. وإنها لتفسح المجال لبيان أن القصة ليست فقط مجموعة من العبارات، وهي تصنف أيضاً كتلة العناصر الهائلة التي تدخل في تكوين القصة. وهذا المفهوم هو مفهوم «مستوى الوصف»[12].

يمكن للجملة، كما نعلم، أن توصف وصفاً لسانياً، يذهب بها

---

(11) يجب أن نذكر حدس «مالارميه» الذي تشكل في اللحظة التي عرض فيها عملاً لسانياً: «فقد ظهرت اللغة له أداة للتخيل. ويتابع منهج اللغة (ليحدده). فاللغة تفكر بذاتها. وقد بدا له التخييل أخيراً أنه طريقة الذهن الإنساني نفسها. فهو يستخدم كل المناهج، بينما الإنسان يرتد إلى الإرادة (الأعمال الكاملة. منشورات بلياد. ص851). ويجب أن نذكر أن لمالارميه: «التخيل أو الشعر» (المرجع السابق. ص335).

إلى عدة مستويات (صوتياً Phonétique، وصوتمياً Phonologique، وقاعدياً، وسياقياً). ونلاحظ أن هذه المستويات تدخل في علاقة تراتبية، والسبب في ذلك أنه إذا كان لكل مستوى وحداته الخاصة، وعلاقاته المتبادلة الفريدة، ويفرض على كل واحدة منها وصفاً مستقلاً، فيجب أن ندرك أن اي مستوى منها لايستطيع أن ينتج المعنى بمفرده. فكل وحدة تنتمي إلى مستوى معين، لن يصبح لها معنى إلا إذا استطاعت أن تندمج في مستوى أعلى: فالصوت وإن كان يوصف بذاته وصفاً كاملاً، فإنه لا يعني شيئاً على الإطلاق. وهو لن يشارك في المعنى إلا إذا اندمج في الكلمة. وإن الكلمة نفسها ملزمة أن تندمج في الجملة[13].

تقدم نظرية المستويات (كما أدلى بها بنفينيست) نموذجين من نماذج العلاقة: الأول توزيعي (ويكون ذلك إذا كانت العلاقات قائمة في المستوى نفسه)، والثاني اندماجي (ويكون ذلك إذا أُخذت

---

(12) ليست عمليات الوصف اللساني أُحادية الجانب. فالوصف ليس صواباً أو خطأ، إنه جيد أو سيء، وهو مفيد إلى حدٍ ما» (م.آ.ك. هاليدي، «اللسانيات العامة واللسانيات التطبيقية» دراسات في اللسانيات التطبيقية، 1962. 1. ص12).

(13) إن مدرسة براغ هي التي اقترحت مستويات الدمج:

V.J.Vochek.Aprgue School Reader in Linguestics, Indianna Uni. Presse. 1964. p468)

ولقد تناول هذه المستويات، بعد ذلك، عدد من اللسانين، غير أن بنفينيست، في رأينا، هو الذي أعطى التحليل الأكثر وضوحاً.

من مستوى إلى آخر. وينتج عن هذا أن العلاقات التوزيعية لاتكفي لبيان المعنى، ويجب إذن، بادىء ذي بدء، للقيام بالتحليل البنيوي، ان نميز بين عدة درجات للوصف، كما يجب وضع هذه الدرجات ضمن منظور تراتبي (اندماجي).

المستويات عمليات[14]. ومن الطبيعي أن يميل اللساني إلى مضاعفتها كلما تقدم. غير أن تحليل الخطاب مازال لايستطيع العمل إلا على مستويات بدائية. وأما البلاغة فقد وضعت، على طريقتها، للخطاب مخططين: التنظيم والبيان[15]. ونجد في أيامنا هذه أن ليفي ستروس قد حدد، في تحليله لبنية الأسطورة، أن الوحدات المكوِّنة للخطاب الأسطوري لاتكتسب معنى إلا إذا اجتمعت رُزماً. وعلى هذه الرزم أن تتآلف فيما بينها[16]. ويقترح تودوروف، معتمداً على تمييز قام به الشكلانيون الروس، العمل على مستويين كبيرين، هما نفسهما ينقسمان إلى: «التاريخ» (البرهان)، ويحتوي على منطق الأفعال ونحو الأشخاص. و«الخطاب»، ويحتوي على أزمنة القصة ووجوهها، وصيغها[17]. ومهما يكن عدد المستويات المقترحة، وعدد

---

(14) نقول بكلمات غامضة إن المستوى قد يكون نظاماً من الرموز، أو القواعد، إلخ، والتي يجب أن نستخدمها لكي نعرض التعابير» E.Bach. op. cit. P. 57–58.

(15) الإبداع هو الجزء الثالث من البلاغة. ولا علاقة له باللغة، لأنه يحمل على الأشياء لا على الكلام.

(16) الأنتروبولوجيا البنيوية. ص233.

(17) فئات القصة الأدبية، مجلة إيصال. عدد /8/ عام /1966/.

التعريفات المعطاة، فإننا لانستطيع أن نشك في أن القصة درجات متراتبة. وإذا كان هذا هكذا، فإن فهم القصة لايعني فقط تفكيك لغز التاريخ. فالأمر يحتاج أن نتعرف فيها على «طوابق»، وأن نسقط السلاسل الأفقية للخيط السردي على محور عمودي ضمني. ومادام الحال كذلك، فإن قراءة (أوسماع) القصة لايعني فقط أن ينتقل المرء من كلمة إلى أخرى، ولكن أيضاً أن ينتقل من مستوى إلى آخر. وإني لأرجو أن يُسمح لي هنا بانتهاج طريقة في الدفاع: فقد حلل إدغار ألان بو في قصة «الرسالة المسروقة»، بنفاذ إخفاق مفتش الشرطة، الذي عجز عن العثور على الرسالة. فلقد زعم أن تحرياته كاملة، وأنه لم يهمل أياً من الأمكنة «ضمن إطار اختصاصه». كما زعم أنه أشبع تماماً مستوى «التفتيش». ولكنه لكي يعثر على الرسالة التي تحميها بدهيته، كان يجب عليه أن يعبر إلى مستوى آخر. وأن يستبدل فطنة الشرطي بفطنة من أخفى الرسالة المسروقة. وكذلك، فإن «التفتيش» الذي قام على مجموعة أفقية من العلاقات السردية، لم يكتمل لكي يكون فعالاً. وكان يجب أن يتجه وجهة «عمودية». فالمعنى ليس في «نهاية القصة»، إنه يتجاوزها. وكل هذا بدهي بداهة «الرسالة المسروقة». ولذا، فهو ليس أقل منها خضوعاً لسبر أُحادي الجانب.

قبل أن يبلغ المرء مبلغاً يستطيع فيه أن يتأكد من مستويات القصة، ثمة عدد من البحوث المترددة ضروريّ له. وما سنقترحه هنا، يشكل جانباً مؤقتاً لاتزال المزية فيه ذات صبغة تعليمية. وإن

هذه المقترحات لتسمح بتعيين القضايا وتجميعها، من غير أن تكون مختلفة، كما يُعتقد، مع بعض التحليلات السابقة. ثم إننا لنقترح تمييزا في العمل السردي بين مستويات ثلاثة: مستوى «الوظائف» (بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب وبريمون)، ومستوى «الأفعال» (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو أنهم فواعل)، ومستوى «السرد» (والذي هو، بالمعنى الإجمالي يتمثل بمستوى «الخطاب» كما عند تودوروف). ونريد أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برباط ذي صيغة اندماجية تتابعية: فالوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكاناً في الفعل العام للفاعل. ويتلقى الفعل نفسه معناه الأخير من كونه حدثاً مسروداً، أُسند إلى خطاب له قانونه الخاص.

2 ـ الوظـــائف

1 ـ تحديد الوحدات:

يجب البدء، أولاً، بتقطيع القصة، وتعيين مقاطع الخطاب السردي، الذي نستطيع أن نوزعه على عدد صغير من الطبقات. فكل نظام يتكوّن من وحدات ذات طبقات معروفة. وإننا لنقول باختصار، يجب تحديد أصغر وحدات السرد.

إن التحليل، بموجب المنظور الإدماجي المحدد هنا، لايكتفي بتحديد توزيعي محض للوحدات. فالمعنى يجب أن يكون، منذ الوهلة الأولى، سمة للوحدة. ذلك لأن الصبغة الوظيفية لبعض مقاطع القصة، هي التي تصنع الوحدات. ومن هنا يظهر اسم «الوظائف»، الذي أعطيناه مباشرة لهذه الوحدات الأولى. فلقد دأبنا، منذ الشكلانيين الروس[18]، أن نكوّن وحدة من كل مقطع من

---

(18) انظر أيضاً توما شفسكي «موضوع» (1925)، في كتاب «نظرية الأدب»، منشورات سوي /1965/ . ففي وقت متأخر قليلاً، عرّف بروب الوظيفة بأنها: «فعل =

مقاطع القصة، يتجلى وكأنه حد لكل ترابط. فروح كل وظيفة تكمن في رشيمها إذا جاز القول. وهذا يسمح لها أن تزرع القصة بعنصر سينضج لاحقاً على المستوى نفسه، أو في الخارج، على مستوى آخر: فإذا كان فلوبير في قصته «قلب بسيط»، يخبرنا في لحظة من اللحظات، دون إلحاح ظاهر، أن بنات نائب المفتش في مدينة «بون ليفيك» يمتلكن ببغاء، فذلك لأن شأناً عظيماً سيكون لهذا الببغاء فيما سيأتي، في حياة «فيليسيته»: فالعبارة الدالة على هذا التفصيل (مهما كان شكلها اللساني) تكوّن إذن وظيفة، أو وحدة سردية. ونتساءل فنقول: هل يكون كل شيء في القصة وظيفياً؟. وهل كل شيء يحمل معنى، حتى أصغر التفاصيل؟ وهل يمكن للقصة أن تُقطّع إلى وحدات تقطيعاً كلياً؟. هذا ماسنراه بعد لحظة.

ثمة عدد من النماذج الوظيفية. وهذا أمر لاريب فيه. والسبب، لأن هناك عدداً من النماذج الرابطة. ولم يبق إلا أن نقول إن القصة لم تُصنع قط إلا من الوظائف. فكل شيء فيها يحمل دلالته على

— الشخصية، المحدد من وجهة نظر المعنى الكامن في انتشار العقدة». (مورفولوجيا الحكاية. منشورات سوي 1970 ص31). وسنرى أيضاً تعريف تودوروف («إن معنى (أو وظيفة) عنصر من عناصر العمل يتجلى في إمكانية الدخول في علاقة مع عناصر أخرى من عناصر العمل، والعمل جميعاً). وقد جاءت التحديدات التي أدلى بها آ.ج. غريماس، فعرّفت الوحدة بعلاقاتها ضمن جدول الاختيار، ولكن أيضاً بمكانها داخل وحدة التركيب الذي تشكل جزءاً منه.

مستويات مختلفة. وهذه المسألة ليست مسألة فن (من جهة الراوي)، إنها مسألة بنية. فكل ماهو مسجل في نظام الخطاب، فلأنه قابل للتسجيل تحديداً. وعندما يظهر تفصيل من التفصيلات متمردا على كل وظيفة، ولا معنى له، فإن هذا لايعني أنه سيأخذ معنى العبث أو اللاجدوى: فلكل شيء معنى، وإلا، فلا معنى لأي شيء. ويمكننا أن نقول بمعنى آخر إن الفن لايعرف الضوضاء (بالمعنى الإعلامي للكلمة)[19]. إنه نظام محض. فليس هناك، ولم يكن هناك قط، وحدة ضائعة[20]، مهما كان الخيط الذي يربطها بأحد مستويات القصة طويلاً، أو واهناً، أو قوياً[21].

إن الوظيفة وحدة مضمونية. وهذا بدهي من وجهة نظر لسانية.

---

(19) وهو بهذا ليس «الحياة». فهذه لاتعرف إلا اتصالات «مشوشة» و«التشويش» (وهو الذي لايمكن أن نرى مابعده) يستطيع أن يكون في الفن، ولكن وجوده فيه يكون عنصراً مقنناً (مثل واتو). فهل هذا التشويش مجهول في القانون المكتوب: إن الكتابة واضحة بشكل قدري.

(20) تؤدي حرية التسجيل في الأدب على الأقل إلى مسؤولية أكثر قوة مما هي عليه في الفنون «القياسية»، مثل السينما (وذلك بسبب السمة التجريدية للغة الملفوظة).

(21) إن وظائفية الوحدة السردية مباشرة إلى حد ما (أي ظاهرة إذن). ويكون ذلك تبعاً للمستوى الذي تقوم فيه: فعندما تكون الوحدات موضوعة على المستوى نفسه (كما في التوتر على سبيل المثال)، فإن الوظائفية تكون أكثر حساسية. وإنها لتكون أقل من ذلك، عندما تكون الوظيفة ممتلئة على مستوى السرد: إن نصاً معاصراً، ضعيف الدلالة على مستوى الطرفة، لايجد قوة عظمى للمعنى إلا على مستوى الكتابة.

وما تريد العبارة أن تقوله هو هذا، وليس الشكل الذي قيل فيه، لأنها تكونه في وحدة وظيفية[22]. ويستطيع هذا المدلول المكوِّن أن يحوز عدداً من الدوال المختلفة، والملتوية في أغلب الأحيان. فإذا ماقيل لي إن جيمس بوند في رواية (Goldfinger) قد «رأى رجلاً يبلغ من العمر خمسين سنة»، فإني أعلم أن الخبر يتضمن وظيفتين في الوقت نفسه، غير انهما لاتتساويان أثراً. فعمر الشخصية يدخل، من جهة، في لوحة ترسمه بطريقة معينة (فائدتها ليست عدماً بالنسبة إلى بقية القصة، ولكنها متفشية ومتأخرة). والمعنى المباشر للعبارة، من جهة أخرى، هو أن بوند لا يعرف محدِّثه المستقبلي: فالوحدة تتطلب إذن علاقة قوية (افتتاح التهديد واضطرار لكشف الهوية). ولكي يتم تحديد الوحدات السردية الأولى، فمن الضروري إذن أن لاتغيب عن نظرنا السمة الوظيفية للمقاطع التي نفحصها، وأن نقبل مقدماً أنها لاتتلاقى مصادفة مع الأشكال التي نعرضها تقليدياً في أجزاء الخطاب السردي المختلفة (أفعال، مشاهد، فقرات، حوارات، حديث داخلي، إلى آخره)، وأن تلاقيها يكون أقل أيضاً مع الطبقات «السيكولوجية» (كالسلوك، والمشاعر، والمقاصد، والحوافز، وعقلانية الأشخاص).

---

(22) «إن الوحدات النحوية (خارج الجملة) هي وحدات مضمونية». أنظر غريماس في كتابه «علم الدلالة البنيوي». منشورات لاروس. عام 1966 - إن سبر المستوى الوظيفي يشكل جزءاً إذن من الدلالة العامة.

ولا يختلف الأمر هنا عن سابقه شيئاً، فلغة القصة ليست هي لغة الكلام الملفوظ ـ وإن كانت تقوم عليه في معظم الأحيان ـ وإن الوحدات السردية ستكون مستقلة جوهرياً عن الوحدات اللسانية. فهي، من المؤكد، أنها تستطيع أن تلتقي، ولكن لقاءها سيكون مصادفة وليس بشكل منظم. فتارة، ستمثل الوظائف وحدات أعلى من الجملة (مجموعة من الجمل ذات أحجام مختلفة، حتى تشمل العمل كله)، كما ستمثلها، تارة أخرى، وحدات أدنى منها (المقطع، الكلمة، وربما سيكون في الكلمة بعض العناصر الأدبية فقط)[23]. فحين يقال لنا إن «بوند» رفع إحدى سماعات الهاتف الأربع، عندما كان يحرس في مكتب الخدمة السرية، فإن الجذر «أربع» يشكل بمفرده وحدة وظيفية، لأنه يحيل إلى مفهوم ضروري بالنسبة إلى مجموع القصة (إنه مفهوم التيقنوقراطية العليا). وفي الواقع، فإن الوحدة السردية هنا، ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة). إنها قيمتها الحافة (فالكلمة «أربع» لاتعني لسانياً الرقم «أربع»). وهذا يفسر أن بعض الوحدات الوظيفية يستطيع أن يكون أدنى من الجملة، ولكن من غير أن ينقطع انتماؤها إلى الخطاب، فهي تتجاوز في هذه الحالة، ليس

(23) «يجب ألا ننطلق من الكلمة كما ننطلق من عنصر غير قابل للتجزئة في الفن الأدبي، فنعالجها كما نعالج الحجر الذي نستخدمه في بناء العمارة. إن الكلمة تتحلل إلى عناصر لفظية أكثر دقة». تينيانوف. عن تودوروف في مجلة Langages، عدد 1، عام 1966. ص18.

الجملة التي تبقى أدنى منها مادياً، ولكن مستوى الدلالة الذاتية، التي تنتمي إلى اللسانيات، شأنها في ذلك شأن الجملة بكل معنى الكلمة.

2 - طبقات الكلمات:

يجب توزيع هذه الوحدات الوظيفية على عدد صغير من الطبقات الشكلية. وإذا أردنا أن نحدد هذه الوحدات دون أن نلجأ إلى جوهر المضمون (الجوهر النفسي مثلاً)، فهذا يتطلب منا أن نعيد النظر مجدداً في مختلف مستويات المعنى: فبعض الوحدات تتخذ من وحدات تساويها روابط لها. ولكي يتم إشباع الوحدات الأخرى، يجب على العكس من هذا، الانتقال إلى مستوى آخر. وينتج عن هذا طبقتان كبيرتان من طبقات الوظائف، بعضها توزيعي، والأخرى اندماجية. أما الأولى فتتناسب مع الوظائف التي عبّر عنها بروب، وقد أعاد بريمون استخدامها حديثاً. ولكننا سنستعملها هنا بصورة أكثر تفصيلاً من هذين المؤلفين. ولقد رأينا أن نحتفظ لها باسم «الوظائف» (وإن كانت الوحدات الأخرى وظيفية أيضاً). فقد غدا النموذج الذي يمثلها كلاسيكياً، منذ التحليل الذي قام به توماشفسكي، فالرابط في شراء المسدس هو اللحظة التي نستخدمه

فيها (وإذا لم نستخدمه، فإن التسجيل سينقلب إلى إشارة مضللة). والرابط في سماعة الهاتف يكمن في اللحظة التي نعيدها فيها. وكذلك، فإن الرابط في إدخال الببغاء إلى منزل فيليستيه هو حدث حشو القش والتعبد. وأما ثاني كبرى طبقة الوحدات، فهي ذات طبيعة إدماجية، وتحتوي على كل «الدلائل» (بالمعنى العام للكلمة)[24] فالوحدة، والحال كذلك، لاتحيل الى فعل متمم وناتج، ولكن إلى مفهوم منتشر إلى حدٍ ما، وضروري مع ذلك لمعنى القصة، فالدلائل، حين تكون طبيعية، فتخص الأشخاص. وهي تحتوي على معلومات ذات صلة بهويتهم، ومؤشرات تدل على بيئتهم، إلى آخره. ونلاحظ أن العلاقة بين الوحدة ورابطها لم تعد علاقة وظيفية في هذه الحالة (فغالباً مايحيل عدد من الدلائل إلى المدلول نفسه، مع أن نظام ظهورها في الخطاب ليس ملائماً بالضرورة)، ولكنها علاقة إندماجية. ولكي نفهم مايؤديه الدليل المسجل، يجب أن ننتقل إلى مستوى أعلى (أفعال الأشخاص، أو السرد)، لأن الدليل يتضح هنا. فالقدرة الإدارية التي تقف خلف بوند، والتي تقاس بعدد آلات الهاتف، ليس لها أي تأثير على نتيجة الأفعال التي ينغمس فيها بوند حين يقبل المكالمة. فهي لاتأخذ معناها إلا على مستوى النموذج العام للفواعل (فبوند يقف إلى جانب النظام). وإن الدلائل لتمثل فعلاً وحدات دلالية. ويعود ذلك لعلاقاتها ذات الطبيعة العمودية إلى حدٍ

---

(24) يمكن لهذه التسميات، والتسميات التي تليها أن تكون مؤقتة.

ما. ودلالية هي، لأنها على عكس الوظائف. فهي تحيل إلى مدلول، وليس إلى عملية من العمليات. وإن صدق الدلائل «أعلى»، ولقد يكون في بعض المرات افتراضياً. وهو إذ يقع خارج المقطع الظاهر (قد لايكون «طبع» الشخصية مسمى، ولكنه يبقى مؤشراً على الدوام)، فإنه يكون صدقاً نموذجياً. ونجد، على العكس من ذلك، أن صدق الوظائف لن يكون أبداً صدقاً «أبعد»، لأنه صدق تركيبي[25]. وهكذا، فإن الوظائف والدلائل تغطي تمييزاً كلاسيكياً آخر: أما الوظائف، فلأنها تأخذ روابط كنائية، وأما الدلائل فلأنها تأخذ روابط استعارية، الأولى تتناسب مع وظيفة الفعل، والثانية تتناسب مع وظيفة الكينونة[26].

يجب أن تسمح هاتان الطبقتان الكبيرتان من الوحدات، أي الوظائف والدلائل، بتصنيف معين للقصص. فبعض القصص وظيفي بقوة (كالحكايات الشعبية)، وبعضها الآخر، على العكس من ذلك، دلائلي بقوة (كالروايات النفسية). وتوجد بين هذين القطبين سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة الخاضعة للتاريخ، والمجتمع، والجنس. ولكن ليس هذا كل شيء: ففي داخل كل طبقة من هذه

---

(25) هذا لايمنع، في النهاية، أن يستطيع امتداد تركيب الوظائف أن يغطي علاقات نموذجية بين الوظائف المنفصلة. وهذا الأمر مقبول منذ ليفي ستروس وغريماس.

(26) لايمكن اختزال الوظائف إلى أعمال (أفعال). كما لايمكن اختزال الدلائل إلى نوعيات (صفات). فثمة أعمال هي دلائل، لأنها إشارات تدل على طبع أو بيئة.

الطبقات الكبرى، يمكن أن نحدد فوراً طبقتين تحتيتين لوحدات سردية. ولكي نقف على طبقة الوظائف، يجب أن نعلم أن وحداتها لاتتمتع جميعاً بالأهمية نفسها. فبعضها يكوّن فصلاً حقيقياً للقصة (أو مقطعاً من القصة). وبعضها الآخر لايقوم إلا بملء الفضاء السردي الذي يفصل الوظائف ـ المفاصل: ألا فلنسمّ الأولى «الوظائف الأساسية» (أو النواة). وليكن اسم الثانية «الوسائط»، وذلك بسبب طبيعتها التكميلية. ولكي تكون وظيفة من الوظائف أساسية، فإنه يكفي الفعل الذي تحيل إليه أن يفتح (أو يحتفظ أو يغلق) باباً من أبواب التعاقب المنطقي لتتابع القصة. ويمكن القول باختصار إن على الوظيفة أن تدشن أو تغلق شكّاً من الشكوك. أما إذا «رنّ الهاتف» في مقطع من مقاطع القصة، فمن الممكن أيضاً أن نجيب أو الّا نجيب. وسيؤدي هذا بالقصة لامحالة إلى السير في طريقين مختلفين. ونجد على العكس من هذا أنه من الممكن التصرف دائماً، بين وظيفتين أساسيتين، بتسجيلات الاستدراك، التي تتجمع حول نواة أو أخرى، من غير إحداث تغيير في الطبيعة التعاقبية، فالفضاء الذي يفصل بين جملة «رنّ الهاتف» و«رفع بوند» يستطيع أن يكون مشبعاً بعدد لاحصر له من الدلائل الصغيرة، أو الأوصاف الدقيقة، مثل: «اتجه بوند نحو المكتب، رفع السماعة، وضع لفافته» إلى آخره.

تبقى هذه الوسائط وظيفية، مادامت تقيم ترابطاً مع النواة. ولكن وظيفتها ستكون في هذه الحالة مخففة، وأُحادية الجانب، وطفيلية. إذ المقصود هنا، هو نوع من الوظائف، يكون التسلسل

التاريخي فيه تسلسلاً محضاً (إننا نصف مايفصل بين لحظتين من لحظات التاريخ)، بينما نستثمر في الرابط الذي يجمع بين وظيفتين أساسيتين نوعاً من الوظائف المضاعفة. فهي متسلسلة تاريخياً ومنطقياً في الوقت نفسه. ولذا، لم تكن الوسائط سوى وحدات متعاقبة فقط، على حين أن الوظائف الأساسية متعاقبة ومنطقية في الوقت ذاته.

إن كل شيء يدعو إلى التفكير بأن قوة النشاط السردي تكمن في تداخل التعاقب والمنطق الناتج عنه. وإننا لنجد، حين نقرأ القصة، أن مايأتي بعد، إنما كان بسبب «من». وستكون القصة، في هذه الحالة، تطبيقاً آلياً للخطأ المنطقي، يكشف عنه ويندد به علم الكلام باسم المعادلة التالية: «بعد هذا، بسبب قربه من هذا». وقد تصبح هذه المعادلة رمزاً لقدر ليست القصة في النتيجة سوى «لغته». وإن «انسحاق» المنطق والزمانية يتممه هيكل الوظائف الأساسية. ويمكن لهذه الوظائف للوهلة الأولى أن لاتعني شيئاً. فما يكوّنها ليس المشهد (الأهمية، الحجم، الندرة، أو قوة الفعل الملفوظ) بل المجازفة إذا صح القول: فالوظائف الأساسية هي لحظات المجازفة في القصة.

تمتلك الوسائط، بين نقاط التتابع و«الموجهات المركزية»، مناطق أمن، راحة، ورفاهية. ومع ذلك، فإن هذه الرفاهية ليست بلا جدوى: فالوسيط، من وجهة نظر التاريخ يستطيع أن يمتلك وظيفة ضعيفة، ولكنها ليست عدماً. ولربما تكون متكررة (إزاء نواتها)، فلا تشارك أي مشاركة في اقتصاد الرسالة. ولكن الأمر ليس كذلك. إذ أي تسجيل يبدو زائداً في الظاهر، له دائماً وظيفة استدلالية: إنها قد

تسارع، أو تؤخر، أو تعطي الخطاب دفعاً. وقد تختصر، أو تعترض. كما أنها، قد تضلل في بعض الأحيان[27]. وبما أن المُسَجَّل يبدو دائماً قابلاً للتسجيل، فإن الوسيط يوقظ، دون توقف، التوتر الدلالي للخطاب. فيقال عنه بلا انقطاع: كان له، وسيكون له معنى. وبهذا تكون الوظيفة الثابتة للوسيط، وعلى اختلاف الأحوال، وظيفة تنبيهية (حسب الكلمة التي استخدمها جاكبسون). فهي تحافظ على التماس بين السارد والمسرود. ولنقل إننا لانستطيع أن نحذف النواة دون أن نهدم القصة، وإننا لانستطيع، أيضاً، أن نحذف الوسيط دون أن نهدم الخطاب. وأما مايخص الطبقة الثانية من طبقات السرد (الدلائل)، طبقة الاندماج، فالوحدات التي توجد فيها تقوم على عامل مشترك بينها، وهو أنها لايمكن إشباعها (تتميمها) إلا في مستوى الشخصيات أو السرد. ذلك لأنها تشكل جزءاً من علاقة ثابتة[28]، تكون الكلمة الثانية فيها، أي المضمرة، ممتدة. وتتسع لمشهد، أو شخصية، أو لعمل كامل. ومع ذلك، فيمكننا أن نميز فيها بين عدد من الدلائل التي تحيل إما إلى طبع من الطباع، أو إلى شعور، أو إلى مناخ (الريبة مثلاً)، أو إلى فلسفة، وبين عدد من المعلومات التي

---

(27) تكلم فاليري على «إشارات التسويف». وإن الرواية البوليسية لتستخدم هذه الوحدات «المضللة» استخداماً كبيراً.

(28) يسمي ريفيه العنصر الثالث كل عنصر يستمر ممتداً ما امتد زمن القطعة الموسيقية (ومن ذلك مثلاً زمن المرح لباخ، والسمة الخاصة للعزف المنفرد).

تستخدم في التثبت من الهوية، أو في تحديد الموقع زماناً ومكاناً. ومن ذلك قولنا إن بوند يحرس في مكتب نافذته المفتوحة التي تتركنا نرى القمر يدور بين سحب عظيمة، فهذا يعني أننا ندل على ليلة صيفية عاصفة. ويشكل هذا الاستنتاج نفسه دليلاً مناخياً يحيل إلى جو ثقيل، يبعث على السأم فيه عمل لا نعرف عنه شيئاً.

إن للدلائل إذن، دلالات ضمنية. وأما المعلومات، فليس لها أي شيء من هذا، اللهم إلا ماكان على مستوى القصة: ولذا، فهي معطيات مجردة، ومعانيها مباشرة. ومن هنا، فإن الدلائل تتطلب نشاطاً تفكيكياً: إذ المقصود بالنسبة للقارىء، أن يتعلم معرفة السمة، والمناخ. وأما العناصر المخبرة، فتحمل معرفة جاهزة، ووظيفتها ضعيفة، مثلها في ذلك مثل وظيفة الوسائط. ولكنها ليست عدماً على كل حال: إذ مهما كان «صممها» بالنسبة إلى بقية القصة، فإن العنصر المخبر (العمر الدقيق للشخصية مثلاً) يُستخدم في التحقق من واقعية المرجع، وفي تجذير الخيال في الواقع: وهذه عملية واقعية. وهي، بهذه الصفة، تمتلك وظيفة لا اعتراض عليها، ليس على مستوى القصة، ولكن على مستوى الخطاب[29].

---

(29) يميز ج. جينيت بين نوعين من أنواع الوصف: تزييني ومعنوي (انظر «حدود القصة» في كتابه «صورة 2». منشورات سوي. عام 1969). ويجب على الوصف الدلالي أن يتعلق بمستوى القصة، كما يجب على الوصف التزييني أن يتعلق بمستوى الخطاب. ويفسر هذا الأمر أن الوصف التزييني، قد كان «قطعة» بلاغية مقننة، ولزمن طويل: إن الوصف تمرين بالغ الدقة في البلاغة الحديثة.

يبدو أن النوى والوسائط، والدلائل والعناصر المخبرة (لاتهم التسميات) هي الطبقات الأولى التي نستطيع أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفي. وثمة ملاحظتان، يجب أن يتمم بهما هذا التصنيف. أولاً، يمكن لوحدة من الوحدات أن تنتمي إلى طبقتين في الوقت نفسه: إن شرب الشراب (في صالة المطار) فعل يمكن أن يُستخدم وسيطاً للتسجيل (الرئيس) «انتظر». ولكن هذا أيضاً، وفي الوقت نفسه، لدليل على بيئة معينة (الحداثة، الراحة، الذكرى، إلى آخره). وبمعنى آخر نستطيع أن نقول: يمكن لبعض الوحدات أن تكون مختلطة. وكل تحرك من هذا النوع ممكن في اقتصاد القصة. ففي رواية Goldfinger، لما كان على بوند أن يفتش غرفة خصمه، فقد تلقى جوازاً من شريكه: إن التسجيل مفهوم مجرد (أساسي). ونجد أن هذا التفصيل في الفيلم قد تغير. فبوند يختطف، مازحاً، صرة الخادمة، فلا تعترض عليه. والتسجيل هنا، ليس وظيفياً فقط، ولكنه دلائلي أيضاً. فهو يحيل إلى سمة شخصية من سمات بوند (مرحه، ونجاحه مع النساء). ويجب أن نلاحظ، ثانياً، (وسنعود إلى هذا فيما بعد) أن الطبقات الأخرى التي تكلمنا عليها، يمكنها أن تخضع لتوزيع آخر، أكثر انطباقاً على النموذج اللساني على كل حال.

إن الوسائط، والدلائل، والعناصر المخبرة، تجتمع على سمة مشتركة بينها: إنها تشكل امتداداً إزاء النوى. فالنوى (وهذا ماسنراه بعد لحظة) مجموعة متناهية من الكلمات القليلة، يسوسها المنطق. وهي ضرورية وكافية في الوقت نفسه. وتأتي الوحدات الأخرى لتملأ

هذا الهيكل المعطى، وذلك بموجب طريقة في التكاثر غير متناهية من حيث المبدأ. ولقد نعلم مايجري على الجملة المكونة من عبارات بسيطة، حين تعقدها المضاعفات إلى مالا نهاية، والتعبئة، والإكساء، إلى آخره. إن مثل القصة كمثل الجملة، تقبل أن تكون وسائطية إلى مالا نهاية. ولقد أولى مالارميه أهمية لهذا النموذج من نماذج البيئة، فجعل قصيدته: «لن تكون مطلقاً رمية نرد» على غراره، ويمكننا أن نتأملها جيداً بكل «عقدها»، و«بطونها»، و«كلماتها ـ العقد»، و«كلماتها ـ التخريم»، كما لو كنا نتأمل شعاراً لكل قصة، ولكل كلام.

٣ ـ النحو الوظيفي:

كيف، وبموجب أي قواعد، تتسلسل هذه الوحدات المختلفة بعضها وراء بعض على طول المقطع السردي؟. وماهي قواعد التأليف الوظيفي؟. تستطيع العناصر المخبرة والدلائل أن تتآلف فيما بينها تآلفاً حراً. ونجد في الصورة الشخصية مثلاً لهذا. فهي تضع جنباً إلى جنب، دون إرغام، معطيات للحالة المدنية وملامح للسمات الشخصية.

إضافة إلى هذا، هناك علاقة تضمينية توحد الوسائط والنوى: فالوسيط يتضمن، بالضرورة، وجود وظيفة رئيسة يتعلق بها، وليس العكس. وأما الوظائف الرئيسة، فعلاقة التضامن توحدها. وإن وظيفة من هذا النوع لتستوجب وظيفة أخرى من النوع نفسه،والعكس بالعكس. ويجب أن نقف لحظة على هذه الوظيفة الأخيرة: أولاً، لأنها تحدد هيكل القصة نفسه (فالتوسع قابل للحذف، والنوى ليست كذلك). وثانياً، لأنها الشغل الشاغل لأولئك الذين يقوم البحث عندهم على إعطاء بنية للقصة.

لقد أشرنا سابقاً إلى أن القصة، من خلال بنيتها بالذات، تكون اختلاطاً بين التعاقب والناتج المنطقي، وبين الزمن والمنطق. ويمكننا أن نقول إن هذا الإلتباس يشكل القضية الرئيسة في نحو القصة. فهل يقوم خلف زمن القصة منطق غير زمني؟ لقد شطرت هذه النقطة الباحثين حديثاً. فبروب الذي فتح بتحليله، كما نعلم، الطرق أمام الدراسات الحالية، يتمسك تمسكاً مطلقاً بعدم جواز اختزال النظام التعاقبي: فالزمن في نظره هو الواقع، ولهذا السبب يبدو له من الضروري تجذير الحكاية ضمن الزمن. ومع ذلك، فإن أرسطو نفسه ـ حين عارض بين التراجيديا (التي تحددها وحدة الفعل) والتاريخ (الذي يحدده تعدد الأفعال ووحدة الزمن) ـ كان يرى أن للمنطق أولية على التعاقب[30]. وهذا مايقوم به الباحثون المعاصرون

---

(30) الشعرية. /1459/، A.

مثل (ليفي ستروس، غريماس، بريمون، تودوروف). فهم جميعاً ينطوون (وإن كانوا يختلفون حول نقاط أخرى) تحت عبارة ليفي ستروس: «إن نظام التتابع التعاقبي يذوب في بنية سجل لا زمني»[31]. ويميل التحليل الحالي إلى إزالة التعاقب فعلاً من المضمون السردي، كما يميل إلى إعادة منطقه، وإلى إخضاعه لما سمّاه مالارميه بخصوص اللغة الفرنسية «صواعق المنطق البدائية»[32]. أو يمكن القول بصورة أكثر دقة ـ وهنا محط أملنا على الأقل ـ تتجلى المهمة في الوصول إلى إعطاء وصف بنيوي للوهم التعاقبي. ويقع على المنطق السردي بيان الزمن السردي. ونستطيع أن نقول بشكل آخر إن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب). ومثلها في ذلك مثل اللغة، فالزمن لايوجد فيها إلا بشكل نظام. وأما من وجهة نظر القصة، فإن مانسميه «الزمن»، لايوجد، أو لايوجد إلا وظيفياً، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر في نظام إشاري (سيميائي): فالزمن لاينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع. وإن القصة واللغة لاتعرفان إلا زمناً إشارياً. أما الزمن «الحقيقي» فوهم مرجعي، و«واقعي»، وذلك كما يدل عليه تعليق بروب. ولقد كان على النقد البنيوي أن

---

(31) ذكره بريمون في مجلة إيصال. عدد /4/. عام /1964/ .

(32) فيما يخص الكتاب (الأعمال الكاملة). منشورات بلياد. ص/386/ .

يعالجه من هذا المنطق[33].

ماهو إذن هذا المنطق الذي يضيف الوظائف الرئيسة إلى القصة؟ إن هذا هو مانعنيَ النفس به بحثاً لإقامته، وهذا هو ما ناقشناه مطولاً حتى الآن. وسنحيل، بخصوص هذا الأمر، إلى آج غريماس، ك.ل. بريمون، ت. تودوروف في العدد رقم/8/ من مجلة «إيصال» لعام/1966/. فلقد عالجوا منطق الوظائف. ونلاحظ أن ثمة اتجاهات ثلاثة رئيسة قد ظهرت. وقد قام تودورف بعرضها. أما الاتجاه الأول، فهو لبريمون. وهو اتجاه في المنطق ضالع. والمقصود منه هو إعادة تكوين نحو السلوك المستخدم في القصة، وإعادة قص الأثر لمسيرة «الاختيارات» التي يخضع لها هذا الشخص أو ذاك خضوعاً قدرياً في كل نقطة من نقاط التاريخ[34]. كما أن المقصود هو تجلية مايمكن أن نسميه منطق الطاقة[35]. فهو الذي يمسك بتلابيب

---

(33) لقد أعلن فاليري، كعادته، ببصيرة نافذة ولكنها غير مستثمرة عن وضع الزمن السردي، فقال: «إن الاعتقاد بالزمن، فاعلاً وهادياً، يقوم على آلية الذاكرة والخطاب المركب». مجلة (Tel Quel، عددII. ص348). ونحن نشير إلى أن الوهم مُنْتَج من منتجات الخطاب نفسه.

(34) يذكرنا هذا التصور بنظرة لأرسطو: إن الاختيار العقلاني لأفعال يجب القيام بها يؤسس الممارسة، أي العلم العملي الذي لاينتج عملاً مميزاً للفاعل، وذلك بعكس الأشعار. وإننا لنقول عبر هذه الكلمات إن التحليل يحاول إعادة تكوين الممارسة الداخلية للقصة.

(35) إن هذا المنطق المؤسس على التناوب (أعلم هذا أو ذاك) له الفضل في بيان تقدم الدراما التي تُعْتَبَرُ القصة حصنها الحصين.

الشخصيات في اللحظة التي تختار التحرك فيها. وأما الاتجاه الثاني، فنموذجه لساني (ليفي - ستروس، غريماس): ويتجلى اهتمام البحث الأساسي في العثور ضمن الوظائف على تعارضات نموذجية. وتتطابق هذه التعارضات مع مبدأ جاكبسون في «الشعرية». وذلك لأنها «ممتدة» على طول حبكة القصة (وسنرى مع ذلك التطورات الجديدة التي صحح غريماس بها أو تمم نموذجية الوظائف). وأما الاتجاه الثالث، فقد أجمله تودوروف. وهو يختلف قليلاً، لأنه يضع التحليل في مستوى الأفعال (أي الشخصيات)، ويحاول أن يقيم القواعد التي تؤلف القصة بها عدداً من المسند إليهم، وتغيرهم، وتحولهم.

ليس غرضنا هنا أن نختار بين فرضيات العمل هذه. فهي ليست متعادية ولكنها متنافسة. ويقوم موقعها في الوقت الراهن على كل حال، ضمن الإعداد لها إعداداً تاماً. وإن التتمة الوحيدة التي نسمح لأنفسنا بإضافتها إنما تخص أبعاد التحليل. فإذا ماطرحنا الدلائل، والعناصر المخبرة، والوسائط جانباً، فـيبقى عدد كبير من الوظائف الرئيسة (خاصة إذا تعلق الأمر برواية وليس بحكاية). وإن الكثير منها لايمكن السيطرة عليها بالتحليلات التي ذكرنا. فلقد عنيت حتى اللحظة الحاضرة بالمفاصل الكبرى للقصة. ولهذا، يجب أن نعد وصفاً دقيقاً لكي نبين كل وحدات القصة، وكل مقاطعها الأكثر صغراً. ونذكر أن الوظائف الرئيسة لايمكن تحديدها من خلال أهميتها، ولكن من خلال طبيعة علاقاتها (التضمينية المضاعفة): «إن اتصالاً هاتفياً»، وإن بدا تافهاً، يحتوي، من جهة، على بعض

الوظائف الرئيسة (رنّ، رفع، تكلم). وهو يؤخذ من جهة أخرى، كتلة واحدة ويجب علينا أن نستطيع ربطه بالمفاصل الكبرى للحكاية، وبالأقرب منها فالأقرب على الأقل. وهكذا، فإن الغطاء الوظيفي للقصة يفرض نظاماً للإبدال، لاتستطيع وحدته الأساسية إلا أن تكوّن مجموعة صغيرة من الوظائف. سنسميها هنا (بعد بريمون) «المتوالية».

إن المتوالية تتابع منطقي للنوى. وعلاقة التضامن هي التي توحّد بينها[36]. وإن المتوالية لتنفتح، عندما لايبقى لكلمة من كلماتها سابق تضامني، وإنها لتنغلق، عندما لايبقى لكلمة أخرى من كلماتها أي نتيجة. ولنضرب مثلاً، على أن يكون تافهاً بملء إرادتنا: إننا نطلب سلعة ما، فنتلقاها، فنستهلكها، فندفع ثمنها. وكما هو بدهي، فإن هذه الوظائف تشكل متوالية مغلقة. لأنه ليس من الممكن أن نجعل الطلب سابقاً، أو أن نجعل الدفع لاحقاً، دون أن نخرج عن المجموع المتجانس (الاستهلاك). والواقع أنّ المتوالية مسماة دائماً. وحين حدد بروب ثم بريمون الوظائف الكبرى للحكاية، فقد ذهبا مسبقاً إلى تسميتها بكلمات: (احتيال، خيانة، نضال، عقد، غواية، إلى آخره). وليس ثمة مجال أمام المرء لكي يتجنب فيه عملية تسمية المتواليات التافهة. وهذا مايمكن أن نسميه «المتواليات الصغيرة وإنها

---

(36) تعني العلاقة التضمينية المضاعفة عند هيلمسليف: وجود كلمتين تستدعي الواحدة منها الأخرى.

لتشكل غالباً الذرة الأكثر دقة في نسيج السرد. فهل هذه التسميات هي من دائرة اختصاص المحلل فقط؟ وبقول آخر، هل هي لغة واصفة محضة؟ إنها لكذلك من غير ريب، لأنها تعالج نظام القصة. ولكن بإمكاننا أن نتخيل أنها جزء من لغة واصفة، سابقة في وجودها على القارىء (السامع) نفسه، الذي يلتقط منطق الأفعال فوراً، وكأنه منطق اسمي: إقرأ، يعني سمّي. واسمع، لايعني فقط إدراك لغة ما، إنه يعني أيضاً بناءها.

إن عناوين المتواليات لتماثل تماثلاً كبيراً مع «الكلمات ـ الغطاء» لآلات الترجمة. فهي تغطي بشكل مقبول أنواعاً كثيرة من المعاني وظلالها. وإن لغة القصة الكائنة فينا، لتحتوي دفعة واحدة على هذه الزوايا الأساسية: فالمنطق المغلق الذي يبني متوالية ما، هو منطق يرتبط ارتباطاً وثيقاً باسمه. وإن أي وظيفة تدشن «إغواء» ما، لتفرض منذ لحظة ظهورها على الاسم الذي تبرزه، قضية الإغواء كاملة، تماماً كما تعلمناها في كل القصص التي شكّلت فينا لغة القصة.

تحتوي المتوالية دائماً، مهما كانت أهميتها ضئيلة، على لحظات من الخطر. وماكان ذلك كذلك، إلا لأنها تتكون من عدد صغير من النوى (أي تتألف فعلاً من عدد من «الموجهات المركزية»). وهذا ما يعطي للتحليل مبرره، فلقد يبدو تافهاً أن نركب في متوالية من المتواليات، التتابع المنطقي للأفعال الصغيرة. تلك الأفعال التي يتكون منها عرض لفافة التبغ (عرض، قبل، اشعل، دخن). ولكن

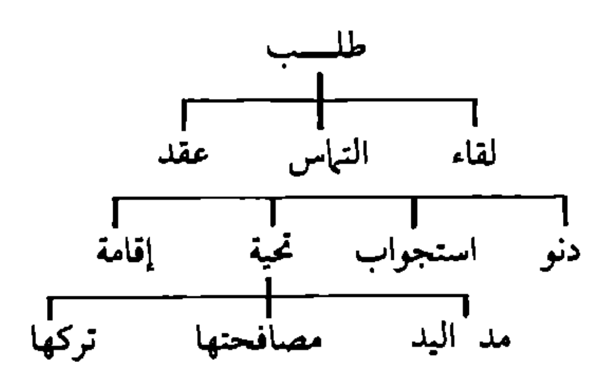
تنضوي كل نقطة من هذه النقاط، تحديداً، على تناوب ممكن. وهذا يعني إذن، أنها تنضوي على حرية في المعنى. فديبون، وهو شريك لجيمس بوند، يقدم له نار ولاعته. ولكن بوند يرفض. وإن معنى هذا التفريع، هو أن بوند يخاف خوفاً غريزياً من عبوة ناسفة.

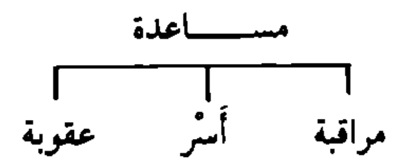
تمثل المتوالية إذن، وحدة منطقية مهددة. وهذا مايبررها على أقل تقدير. ولكنها مؤسسة تأسيساً بالغاً. فإذا ما أُغلقت المتوالية على وظائفها، وانضوت تحت اسم ما، فإنها ستكوّن بنفسها وحدة جديدة مستعدة للعمل، وكأنها وحدة بسيطة لمتوالية أخرى، أكثر اتساعاً[37]. ونضرب مثلاً في متوالية صغيرة: مدّ يداً، صافحها، تركها. تصبح هذه التحية وظيفة بسيطة. إنها تأخذ، من جهة، دور الدليل (فتور من ديبون ونفور من بوند)، وتشكل عموماً، من جهة أخرى، كلمات لمتوالية أكثر اتساعاً (اقتراب، توقف، استجواب، تحية، اقتراب). كما تستطيع هي نفسها أن تكون متواليات صغيرة. وهكذا، فإن شبكة كاملة من الاستبدالات تعطي للقصة بنيتها. وذلك، بدءاً من القوالب الصغيرة وانتهاءً بالوظائف الكبرى. وإن مانرمي إليه هنا، لينحصر، كما هو واضح، في هرمية تظل داخلية في المستوى

---

(37) من الممكن ان نجد، حتى في مستوى اللامتناهي صغراً، تعارضاً في نموذج محور الاختيار، او بين كلمتين، او على الأقل بين قطبين من أقطاب المتوالية: فالمتوالية «يقدم لفافة» تبسط محور الاختيار، وتعلقه على النحو التالي: خطر/ أمن، (وقد أوضح هذا شتشيفلوف في تحليله لدورة شرلوك هولمز) ظن/ حذر، نزوع عدواني/ نزوع ودي.

الوظيفي. ولا يأخذ التحليل الوظيفي نهايته إلا بعد أن تكون القصة قد استطاعت أن تتسع شيئاً فشيئاً، انطلاقاً من لفافة ديبون، ووصولاً إلى معركة جيمس بوند مع غولد فانجير: هنا يلامس الهرم المستوى التالي (مستوى الأفعال). ونستنتج من هذا، أن ثمة نحواً داخلياً للمتواليات، ونحواً (استبدالياً) للمتواليات فيما بينها. وهكذا تأخذ الحلقة الأولى من حلقات غولد فانجر صيغة «مشجرة»:





إن هذا التمثيل هو تمثيل تحليلي كما هو واضح. والقارىء يبصر تتابعاً خطياً من الكلمات. ولكن مايجب التنبيه إليه هو أن كلمات عدد من المتواليات تستطيع أن تتداخل بعضها في بعض. فما إن تنتهي متوالية من المتواليات حتى تظهر الكلمة الأولى من كلمات متوالية

جديدة. فالمتواليات تغير مواضعها تغيراً طباقياً(38). وأما بنية القصة فتسلسل وظيفياً. وهكذا، فإن القصة «تشد» و«تأمل» في الوقت نفسه. وبالفعل، فإن تراكب المتواليات لايستطيع أن يسمح لنفسه أن توقفه داخل العمل الواحد ظاهرة من ظواهر القطيعة الأساسية، اللهم إلا إذا كانت بعض الكتل (أو «التفريعات») الصلبة التي تؤلفها، قد أُعيدت بطريقة ما إلى مستوى أعلى للأفعال (الأشخاص). فقصة غولد فانجير تتكوّن من ثلاثة مشاهد مستقلة وظيفياً. وذلك لأن تفريعاتها الوظيفية تتوقف مرتين عن الإيصال: من ذلك مثلاً، أننا لانرى أي علاقة تتابعية بين مشهد المسبح ومشهد غورت كنوكس. ولكننا نرى في المقابل استمرار علاقة العامل، لأن الأشخاص (وكذلك بنية علاقاتهم) هم أنفسهم في المشهدين. وإننا لنعرف سمات الملحمة هنا (مجموعة من الحكايا المتعددة): فالملحمة قصة مهشمة على المستوى الوظيفي، ولكنها موحدة على مستوى العامل (ويمكن لهذا الأمر أن يتغير في الأوديسية أو في مسرح بريخت). ولذا، يجب إذن تتويج مستوى الوظائف (الذي يقدم الجزء الأكبر من المقطع السردي) بنقلها إلى مستوى أعلى تنهل منه وحدات المستوى الأعلى معناها شيئاً فشيئاً. وهذا المستوى هو مستوى الأفعال.

---

(38) لقد استشعر الشكلانيون الروس هذا الطباق. وقد رسموا نموذجه. غير أن الأمر يحتاج إلى التذكير بالبنى الرئيسة «المقلوبة» للجملة.

3 ـ الأفعـــال

1 ـ نحو وضع بنيوي للشخصيات:

إن مفهوم الشخصيات، في الشعرية الأرسطية، لأمر ثانوي. وهو يخضع خضوعاً كلياً لمفهوم الفعل. فأرسطو يقول ربما تكون هناك حكايات خرافية من غير سمات شخصية، ولكن، لن تكون هناك سمات شخصية من غير حكاية خرافية. ولقد تبنى المنظرون الكلاسيكيون هذه النظرة (فيسيوس). واتخذت الشخصية، التي لم تكن حتى تلك اللحظة سوى اسم وعامل للفعل، فيما بعد، كثافة نفسية[39]. وأصبحت من ثم فرداً، و«شخصاً». وباختصار، لقد أصبحت كائناً متكوناً تكوناً كاملاً حتى وإن كانت لاتقوم بأي عمل من الأعمال، وكذلك أيضاً من قبل أن تتصرف أي تصرف[40]. ولقد

---

(39) يجب ألّا ننسى أن التراجيديا الكلاسيكية، مازالت لاتعرف إلا الممثلين، وليس الشخصيات.

(40) تهيمن «الشخصية ـ الشخص» على الرواية البرجوازية: ففي رواية الحرب والسلم، نجد مباشرة نيكولا ريستوف فتى جيداً، وصادقاً، وشجاعاً، وصلباً، كما نجد أن الأمير أندريه كائن أصيل النسب، غير مغرور، إلى آخره. فما يحصل لهذه الشخصيات هو الذي يظهرها، ولكنه لايصنعها.

كفّت الشخصية عن أن تكون ملحقة بالفعل، وجسّدت مباشرة جوهراً نفسياً. ويمكن لهذه الجواهر أن تكون خاضعة لجدول، يتمثل شكله الأكثر صفاءً في قائمة «الاستخدامات» في المسرح البرجوازي (الفتاة الغنوج، الأب النبيل، إلى آخره). وإن التحليل البنيوي، منذ ظهوره، نفر نفوراً كبيراً من معالجة الشخصية كما لو أنها جوهر، حتى وإن تعلق الأمر بالتصنيف، وكما ذكر تودوروف، فإن توماشفسكي قد أنكر على الشخصية أي أهمية سردية. ثم خفف من حدة هذه النظرة فيما بعد. وأما بروب، فمن غير أن يذهب مذهباً يحجب فيه التحليل عن الشخصيات، فإنه يحولها إلى نموذج بسيط، لم يؤسسه على علم النفس، ولكن على وحدة الأفعال التي تهبها القصة للشخصيات (واهب الأشياء السحرية، مساعد، شرير، إلى آخره).

لم تتوقف الشخصية، منذ بروب، عن فرض القضية نفسها على التحليل البنيوي للقصة. فالشخصيات[41] من جهة أولى (وبغض النظر عن الاسم الذي نسميها به: درامية، شخصية، عامل) تشكل

(41) إذا كان أحد الاتجاهات الأدبية المعاصرة قد ركز هجومه على الشخصية، فليس ذلك لكي يهدمها (فهذا شيء مستحيل). إنه يفعل ذلك لكي يجردها من الشخص، وهذا أمر مختلف. وإن رواية تبدو في الظاهر من غير شخصيات، كرواية «مأساة» لفليب سولير، لتبعد الشخص كلية لمصلحة اللغة. ولكنها لاتحتفظ بلعبة أساسية للعوامل إزاء فعل الكلام نفسه. وسيعرف هذا الأدب، على الدوام، «المسند إليه». ولكن هذا «المسند إليه»، سيكون من الآن فصاعداً تابعاً للكلام.

مخططاً ضرورياً للوصف. وإن «الأفعال» المروية لتتوقف ـ ما إن تصبح خارجة عنه عن أن تكون مدركة. ويمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات ، أو على الأقل من غير «فواعل». ولكن هذه «الفواعل»، من جهة أخرى، وهي جد عديدة، لايمكن أن تكون لاموصوفة، ولا مصنفة باسم مصطلحات «الشخصيات»، ولايهم في ذلك إذا كانت النظرة إلى الشخص نظرة إلى شكل تاريخي بحت، ومتقيد في بعض الأنواع (التي نعرفها حقيقة). ويجب في النتيجة أن نحتفظ بالحالة المتسعة اتساعاً يشمل كل القصص (الحكايات الشعبية، النصوص المعاصرة) التي تحتوي على فواعل، ولكن ليس على شخصيات، أي يجب أن نعلن أن «الشخص» ليس سوى عقلانية نقدية يفرضها عصرنا على فواعل سردية. فالتحليل البنيوي الذي لم يجعل كبير همه في تعريف الشخصية بمصطلحات الجواهر النفسية، قد بذل جهداً حتى الآن، من خلال فرضيات متنوعة، لكي يعرّف الشخصية بوصفها كائناً، وليس بوصفها مشاركاً. وأما بالنسبة إلى بريمون، فإن كل شخصية تستطيع أن تكون فاعلاً لمتوالية من الأفعال الخاصة بها (غش، إغواء). وعندما تتطلب متوالية واحدة شخصيتين (وهذا هو الوضع الطبيعي)، فإن المتوالية تتضمن اسمين (فما هو غش بالنسبة إلى بعضهم، هو احتيال بالنسبة إلى بعضهم الآخر). وفي النتيجة، فإن كل شخصية، وإن كانت ثانوية، هي بطلة متواليتها الخاصة.

عندما حلل تودوروف رواية نفسية (العلاقات الخطرة)، فقد

انطلق، ليس من الشخصيات ـ الأشخاص، ولكن من ثلاث علاقات كبرى، تستطيع الشخصيات أن تكون فيها. ولقد سمى هذه العلاقات «المسندات» الأساسية (الحب، الإيصال، المساعدة)، لأن هذه العلاقات تخضع بالتحليل إلى نوعين من أنواع القواعد: إنها تخضع للاشتقاق عندما يكون المقصود بيان علاقات أخرى، وتخضع للأفعال عندما يكون المقصود وصف تحويل هذه العلاقات في مجرى القصة: هناك شخصيات كثيرة في رواية «العلاقات الخطرة»، ولكن «مانقوله فيها» (مسنداتها) إنها تدع نفسها، فإذا هي تدخل في التصنيف[42]. ولقد اقترح غريماس أخيراً، أن يصف ويصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ماهم عليه، ولكن بحسب مايفعلون (ومن هنا جاء اسمهم كعوامل). وذلك لأنهم يشاركون في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها على كل حال في الجملة (المسند إليه، والمفعول، والمضاف الإسنادي، والمضاف الظرفي). وهذه المحاور هي الإيصال، والرغبة (أو التطلع)، والامتحان[43]. وبما أن هذه المشاركة تنتظم أزواجاً فأزواجاً، فإن العالم اللامتناهي للشخصيات يخضع هو أيضاً لبنية جدولية (المسند إليه/ المسند، المعطي/ المتلقي، المعين/ المعارض) مُسْقطة على امتداد القصة. وإذا كان العامل يحدد طبقة، فإنه يستطيع أن يستوعب ممثلين مختلفين،

---

(42) ادب ومعنى. لاروس 1967 .

(43) علم الدلالة البنيوي. لاروس /1966/ ص/129/ .

يتحركون طبقاً لقواعد في التكاثر، والإبدال، أو الحاجة.

تشترك هذه المفاهيم الثلاثة في عدة نقاط. ويتجلى أهمها، إذ يجب تكرار هذا، في تحديد الشخصية عبر اشتراكها في منطقة من الأفعال. وذلك لأن هذه المناطق قليلة العدد، ونموذجية، وقابلة للتصنيف. ولهذا السبب سميناها هنا المستوى الثاني للوصف، وإن كان مستوى الشخصيات هو مستوى الأفعال. ويجب إذن، أن لايفهم من هذه الكلمة، هنا، معنى الأفعال الدقيقة التي تشكل نسيج المستوى الأول، ولكن معنى التمفصلات الكبرى للممارسة (رغب، اتصل، ناضل).

2 ـ قضية المسند إليه:

إن القضايا التي أثارها تصنيف شخصيات القصة لم تحلّ بعد، وإننا لنتفق، بالتأكيد، على أن الشخصيات العديدة للقصة تستطيع أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن الصورة نفسها، في داخل العمل بالذات، تستطيع أن تمتص شخصيات مختلفة[44]. وإن نموذج

(44) لقد اعتمد التحليل النفسي طويلاً على عمليات التكييف هذه ـ ولقد قال =

العامل، الذي اقترحه غريماس من جهة أخرى (والذي استخدمه تودوروف من خلال منظور آخر)، ليبدو مقاوماً لامتحان عدد كبير من القصص، فهو كأي نموذج بنيوي له شكل شرعي. غير أن قيمته تكون في هذا الشكل أقل مما هي عليه في التحويلات المنظمة (اضمار، اختلاط، مضاعفات، ابدالات)، التي يستجيب لها، تاركاً بهذا أملاً لوجود نموذج للعوامل القصصية[45]. ومع ذلك، عندما تكون للقالب سلطة تصنيفية (وهذا هو حال عوامل غريماس)، فإنه يعطي بياناً سيئاً عن تعددية المشاركات. ويكون ذلك، منذ اللحظة التي تحلل فيها هذه المشاركات بمصطلحات المنظورات. وعندما تحترم هذه المنظورات (كما في الوصف عند بريمون)، فإن نسق الشخصيات يبقى مجزّأً جداً. ولهذا، فإن الاختصار الذي اقترحه تودوروف، يتجنب المعضلتين. ولكنه، لم يصلح إلا لقصة واحدة حتى أيامنا هذه. ويمكن لكل هذا أن يكون متناغماً بسرعة، كما يبدو، فالمشكلة الحقيقية التي يطرحها تصنيف الشخصيات هي مشكلة موضع (إذن

= مالارميه عن مسرحية هاملت من قبل: «إن وجود الممثلين الثانويين لضرورة، لأن كل شيء يتحرك في الرسم المثالي للمشهد، وفقاً لمبادلة رمزية للنماذج فيما بينها، أو فيما يتصل بصورة واحدة». (كريونه في المسرح. بلياد. ص301).

(45) انظر مثلاً: إن القصص التي يختلط فيها المسند والمسند إليه في شخصية واحدة، هي قصص تمثل البحث عن الذات، والهوية (الحمار الذهبي). وثمة قصص يلاحق الفاعل فيها أشياء متابعة (مدام بوفاري).

الوجود) المسند إليه في كل قالب من قوالب العامل، بغض النظر عن الشكل. فمن هو المسند إليه (البطل) في قصة من القصص؟ أتوجد طبقة مميزة من الممثلين أم لا؟ إن روايتنا قد عودتنا أن نركز، بشكل أو بآخر، وبشكل موج (سلبي) في بعض المرات، على شخصية معينة من بين شخصيات أخرى. ولكن التمييز يصلح غطاءً جيداً لكل الأدب السردي.

وهكذا، فإن كثرة من القصص تستخدم خصمين، تتساوى «أفعالهما». ومن شأن هذا أن يضاعف المسند إليه فعلاً، فلا نستطيع اختزاله أكثر عن طريق الإبدال. وربما يكون هنا شكل عتيق مألوف، تماماً كما لو أن القصة قد عرفت، هي أيضاً، مثنى الأشخاص، الذي تعرفه بعض اللغات. وهذا المثنى مهمّ، لاسيما وأنه يقرِّب القصة من بنية بعض الألعاب (الحديثة جداً) والتي نجد فيها خصمين متعادلين يرغبان في استحواذ شيء، جعله حكم من الحكام عرضة للتداول. ولقد تذكرنا هذه الترسيمة بقالب العامل الذي اقترحه غريماس. وليس في هذا مايدهش إذا أردنا أن نقتنع أن اللعب، لكونه لغة، يعتبر هو أيضاً من البنية الرمزية نفسها. تلك البنية التي نجدها في اللغة وفي القصة: فاللعب هو جملة أيضاً[46].

---

(46) إن التحليل الذي وضعه إيكو عن دورة جيمس بوند في مجلة إيصال، عدد /8/ يحيل فيه إلى اللعب وليس إلى اللغة.

فإذا احتفظنا به، إذن، لطبقة من الممثلين (هي موضوع السعي، والرغبة، والفعل)، فمن الضروري، على الأقل، أن نلطفه. ويتم ذلك بإخضاع هذا العامل إلى فئات الشخص نفسها، ولانقصد الفئات النفسية، ولكن القاعدية. ونضيف مرة أخرى أنه يجب الاقتراب من اللسانيات لكي نستطيع وصف الحجة الشخصية وتصنيفها (أنا/ أنت) أو اللاشخصية (هو) المفردة، والثنائية أو جمع الأفعال. وربما ستكون الفئات القاعدية للشخص (التي يمكن مقاربتها بضمائرنا الشخصية) هي التي ستعطي مفتاح المستوى الفعلي. ولكن بما أن هذه الفئات لايمكن تحديدها إلا إزاء حجية الخطاب، وليس إزاء حجية الواقع[47]، فإن الشخصيات، بوصفها وحدة من وحدات المستوى الفعلي، لن تجد معناها (مدركها) إلا إذا أدخلناها في المستوى الثالث من مستويات الوصف. وهذا ما نسميه هنا مستوى السرد (في مقابل مستوى الوظائف ومستوى الأفعال).

(47) أنظر التحليلات التي قام بها بنفينيست عن الأشخاص في كتابه «قضايا اللسانيات العامة».

4 ـ السـرد

1 ـ الإيصال السردي:

مادامت ثمة وظيفة كبرى للتبادل (موزعة بين المعطي والمستفيد) تقوم في داخل القصة، فإن القصة بشكل تماثلي، تكون رهاناً للإيصال من حيث هي موضوع: فهناك مرسل للقصة، وهناك مستقبل لها. ولقد نعلم أن «أنا» و«أنت» في الإيصال اللساني، يفترض الواحد منهما الآخر. وكذلك الحال بالنسبة إلى القصة، إذ لايمكن لها أن تكون من غير راوٍ ومن غير سامع (أو قارىء). وقد يكون هذا عادياً. ومع ذلك، فقد استثمر استثماراً سيئاً. وبالتأكيد، لقد تم شرح معنى الباث شرحاً مستفيضاً (فنحن ندرس «مؤلف» الرواية من غير أن نسأل أنفسنا إذا كان هو «الراوي» نفسه). ولكن عندما ننتقل إلى القارىء، فإننا نجد نظرية الأدب أكثر حياءً. والقضية، في الواقع ليست في استبطان دوافع الراوي، ولا في استبطان الآثار التي ينتجها السرد في القارىء، إنها في وصف النظام الذي يكون فيه للراوي والقارىء معنى على طول القصة نفسها. فإشارات الراوي تبدو للوهلة الأولى مرئية، بل أكثر عدداً من

إشارات القارىء (فالقصة في معظم الأحيان تقول أنا أكثر من قولها أنت). والواقع أن العلامات الثانية تراوغ بكل بساطة أكثر من الإشارات الأولى. وهكذا، في كل مرة يتوقف الراوي فيها عن «التقديم»، فإنه يحمل وقائع يعرفها معرفة جيدة، ولكن القارىء يجهلها، وهو ينتج، بوساطة عوز له دلالته، إشارة قرائية. ولو لم يكن ذلك كذلك، لما كان ثمة أي معنى في أن يعطي الراوي خبراً يقصد به نفسه: «كان ليو هو صاحب هذه العلبة»[48]. وهذا ماتقوله لنا إحدى الروايات التي تقوم على الشخص الأول: وإننا لنجد في هذا إشارة للقارىء. ويقترب هذا مما يسميه جاكبسون الوظيفة الغيبوبية للإيصال. ولأننا لانملك جدولاً، فسندع الآن جانباً إشارات الاستقبال (على أهميتها). وذلك لكي نقول كلمة عن إشارات السرد[49].

من هو معطي القصة؟ لقد تم الإعلان حتى الآن عن ثلاثة مفاهيم تجيب عن هذا السؤال. أما المفهوم الأول، فيرى أن القصة يرسلها شخص (بالمعنى النفسي التام لهذا المصطلح). ولهذا الشخص

---

(48) إذا أخذنا الجملة «ضربة مضاعفة في بانكوك»، فنرى أنها تعمل «كغمزة عين» إزاء القارىء، أو كما لو أننا نستدير نحوه. ونجد، على العكس من ذلك، العبارة التالية: «وهكذا خرج ليو لتوه». إنها إشارة من الراوي، لأن هذه العبارة جزء من تفكير يؤديه «شخص».

(49) تودوروف. ذكر سابقاً. وهو يعالج صورة الراوي وصورة القارىء.

اسم، هو المؤلف. ويتم فيه تبادل «الشخصية» وفن الفرد، المتطابقين تماماً، دون توقف. فالمؤلف، يتناول القلم دورياً ليكتب قصة. والقصة (والرواية أيضاً) ليست في هذه الحالة سوى تعبير صادر عن «أنا» خارج عنها. وأما المفهوم الثاني، فيجعل من الراوي نوعاً من أنواع الوعي الكلي. ويبدو هذا الوعي غير شخصي في الظاهر، لأن الراوي يرسل القصة من وجهة نظر علياً[50]. وهذا يعني، أنه في داخل شخصياته (لأنه يعلم كل مايجري في داخلهم)، وخارجها في الوقت نفسه (لأنه لا يتطابق أبداً مع شخصية أكثر من الأخرى). وأما المفهوم الثالث، وهو الأكثر حداثة (ويمثله هنري، جيمس، وسارتر). ويملي هذا المفهوم على الراوي أن يقف بقصته عند حدود ماتستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه: فيجري كل شيء تماماً كما لو أن كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسلة للقصة. غير أن هذه المفاهيم الثلاثة مزعجة. وذلك لأنها تبدو وكأنها ترى في الراوي والشخصيات شخصيات واقعية، «حية»، (وإننا لنعرف القدرة الثابتة لهذه الأسطورة الأدبية)، وكأن القصة تتحدد من أصلها في مستواها المرجعي (إنها مفاهيم «واقعية» أيضاً).

أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإن الشخصيات في الأساس «كائنات ورقية». وإن المؤلف (المادي) للقصة، لايمكن أن يختلط مع

---

(50) «متى سنكتب من منظور مزحة عليا. فالله يراهم وهو في علياله؟» (فلوبير. مقدمة لحياة كاتب. لوسوي. عام 1965 . ص91).

راويها في أي شيء من الأشياء[51]. فإشارات الراوي إشارات ملازمة للقصة، ويمكن الوصول إليها، في النتيجة، بتحليل إشاري (سيميولوجي). ولكن أن نقرر بأن المؤلف نفسه (سواء أعلن عن نفسه، أو اختبأ، أو امّحى) يتصرف بالإشارات التي يغرسها في كتابه، فهذا يستلزم أن نفترض أن بين «الشخص»ولغته علاقة إشارية تجعل المؤلف مسنداً إليه كاملاً، وتجعل القصة تعبيراً أداتياً عن هذا الكمال. وهذا مالا يستطيع التحليل البنيوي أن يُجمع عليه: فالذي يتكلم (في القصة) ليس هو الذي يكتب (في الحياة)، والذي يكتب ليس هو الذي «كان»[52].

وفي الواقع، فإن السرد بكل معنى الكلمة (أو النظام الرمزي للراوي) لايعرف إلا نظامين من نظم الإشارات، مثله في ذلك مثل اللغة: شخصي وغير شخصي. ولايستفيد هذان النظامان بالضرورة من العلامات اللسانية المتعلقة بالشخص (أنا)، والمتعلقة بغير الشخص (هو). فثمة قصص، أو على الأقل ثمة مشاهد كتبت بصيغة الشخص الثالث. ومع ذلك، فإن حجتها الحقيقية إنما تعود

---

(51) ثمة تمييز ضروري في الأمر الذي يهمنا. فتاريخياً، هناك كتلة هائلة من القصص من غير مؤلف (قصص شفوية، وحكايات شعبية، وسِيَر يرويها الحكواتيون، والرواة، إلى آخره).

(52) يقول ج. لاكان: «المسند إليه الذي أتكلمه عندما أتكلم، هل هو نفسه ذاك الذي يتكلم؟».

إلى الشخص الأول. فكيف يمكننا أن نحكم في هذا؟. يكفي أن نعيد كتابة قصة (أو مقطع) الـ (هو) في صيغة الأنا. ومادامت هذه العملية لا تؤدي إلى أي هدم في الخطاب، غير تغيير الضمائر القاعدية، فمن المؤكد أننا سنبقى في نظام الشخص: إن بداية رواية «غولد فنجر» يرويها، في الواقع، جيمس بوند جميعاً، وإن كانت مكتوبة بضمير الغائب. ولكي تتغير الحجة يجب أن تصبح الكتابة مستحيلة. وهكذا نرى أن الجملة: «لاحظ رجلاً في الخمسين من عمره، هيئته لاتزال شابة، إلى آخره، هي جملة شخصية تماماً، على الرغم من وجود الضمير (هو) («أنا، جيمس بوند، لاحظت، إلى آخره»). ولكن العبارة السردية التالية: «إن رنين الجليد على الزجاج، يبدو أنه يعطي لبوند إلهاماً مفاجئاً»، لايمكنها أن تكون شخصية، وذلك بسبب وجود الفعل «بدا». فلقد أصبح هذا الفعل إشارة غير شخصية. وهذه الإشارة كما نرى، ليست هي (الضمير هو). ومن المؤكد أن اللاشخصي هو الدُرْجة التقليدية للقصة. وذلك لأن اللغة قد أنشأت نظاماً زمنياً خاصاً بالقصة (مركّزاً على الماضي المبهم)[53]، وموجهاً لكي يتجاوز حاضر الشخص الذي يتكلم. يقول بنفينيست: «ما من أحد يتكلم في القصة». ومع ذلك، فإن الجملة الشخصية (وبأشكال متنكرة إلى حدٍ ما) قد غزت القصة رويداً رويداً. ذلك لأن السرد قد حُمل في التعبير على الظرفية مكاناً

---

(53) بنفينيست. ذكر سابقاً.

وزماناً (وهذا هو تعريف النسق الشخصي). وإننا لنرى اليوم أيضاً قصصاً كثيرة الشيوع، تختلط بإيقاع سريع جداً. وغالباً مايكون هذا في حدود الجملة نفسها، أي في حدود الشخصي وغير الشخصي. ومثالنا على ذلك، هذه الجملة نأخذها من رواية «غولد فنجير»:

عيناه	شخصي
زرقاء ـ رمادية	غير شخصي
كانتا مركزتين على عيني دبون الذي لايعرف	
أي مظهر يتخذه	شخصي
لأن هذه النظرة الثابتة تحتوي على خليط من	
البراءة، والسخرية، والغض من شأن الذات.	غير شخصي

وبدهي، أن اختلاط الأنظمة يقع من الشعور موقع التيسير. ويمكن لهذا التيسير أن يبلغ مبلغ التزييف. فرواية بوليسية من روايات آغاثا كريستي (الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة) لاتحافظ على اللغز إلا إذا مارست الغش على شخص الراوي. فالشخصية توصف من الداخل، بينما كانت هي القاتل[64]: إن كل شيء يجري كما لو أن

(54) إن مثل الطريقة الشخصية هو: «لقد بدا حتى بالنسبة لبيرنابي أن لاشيء يبدو قد تغير». وهذه الطريقة هي أكثر فظاظة في قصة «مقتل روجيه أكرويد»، لأن القاتل يقول بكل صراحة: أنا.

في الشخص الواحد، يوجد ضمير للشاهد، ملازم للخطاب، وضمير للقاتل، ملازم للمرجع: فالباب الدوار المسرف والقائم بين نظامين يسمح وحده بوجود اللغز. ونفهم إذن، أنه في القطب الآخر للأدب، ثمة من يجعل من دقة النظام المختار شرطاً ضرورياً للعمل - غير أنه لايستطيع مع ذلك أن يشرفه حتى النهاية.

إن هذه الدقة - التي يبحث عنها بعض الكتّاب المعاصرين - ليست بالضرورة مطلباً جمالياً. فالرواية النفسية، أو مانسميه كذلك، تتميز عادة بمزج يقوم به نظامان، يحشدان على التوالي إشارات اللاشخصي والشخصي، ولايستطيع علم النفس، وهنا مصدر التناقض، في الواقع، أن يرضى بنظام محض من أنظمة الشخص، لأنه إذا نسب القصة كلها إلى حجية الخطاب وحدها، أو إذا كنا نفضل فنقول إنه إذا وضع القصة كلها في فعل التعبير، فإن مضمون الشخص نفسه سيكون مهدداً. فالشخص النفسي (في نظامه المرجعي) ليس له أي علاقة مع الشخص اللساني. فهذا لايُعرف بالاستعدادات، ولا بالمقاصد أو السمات، ولكن بموضعه (المقنن) في الخطاب. وإننا لنحاول اليوم جاهدين لكي يدور بنا الكلام، حول هذا الشخص الشكلي. فالأمر يتعلق بانقلاب هام (ولقد نشأ شعور عند الجمهور أن أحداً لم يعد يكتب الرواية). ويهدف هذا الانقلاب إلى نقل القصة من نظام تأكيدي محض (كان يشغله حتى الزمن الحاضر) إلى نظام أدائي يكون بموجبه معنى الكلام هو فعل النطق به نفسه[55].

فالفعل «كتب» ماعاد اليوم يعني «روى». إننا نقول إننا نرويه. ونُحمِّل كل المرجع (مانقول) على فعل العبارة هذا. ولهذا السبب، فإن جزءاً من الأدب المعاصر لم يعد وصفياً، ولكن متعدياً. ويحاول أن يستكمل في الكلام حاضراً نقياً جداً، بحيث يتطابق الخطاب كله مع الفعل الذي يحرره وماكان ذلك إلا لأن العقل الأول (لوغوس) كله ينسحب ـ أو يمتد ـ على المعجم(56).

2 - وضع القصة:

لقد احتلت الإشارات السردية مستوى السرد إذن. كما احتلّت الإشارات أيضاً مجموع العمليات التي تُعيد تأصيل الوظائف والأفعال في الإيصال السردي المرتكز على باثه ومستقبله. ولقد تمت دراسة بعض هذه الإشارات سابقاً. وإننا لنعرف في الأدب الشفوي بعض نُظُم

= (55) أنظر فيما يخص الأداء، تودوروف المذكور آنفاً ـ والمثل التقليدي للأداء، هو العبارة «أعلن الحرب». إنها لا«تصف» شيئاً، ولكنها تنهل معناها من تلفظها نفسه (وهذا بخلاف العبارة: «أعلن الملك الحرب» التي هي تأكيدية، ووصفية).

(56) فيما يخص التعارض بين العقل الأول (لوغوس) والمعجم، أنظر جيرار جينيت المذكور سابقاً.

القراءة (أشكال موزونة ، آداب التقديم المتواضع عليها). وإننا لنعلم أيضاً أن «المؤلف» ليس هو ذلك الذي يخترع أجمل قصة، ولكنه ذلك الذي يستحوذ جيداً على النظام الذي يتقاسم استخدامه مع المستمعين: وإن مستوى السرد في هذه الآداب لواضح جداً، وقواعده ملزمة جداً. ولقد يبلغ هذا الأمر درجة يصبح معها من الصعب أن نتصور «حكاية» لاتقوم على إشارات منظمة للقصة («كان ياماكان» إلى آخره). وأما في آدابنا المكتوبة، فقد اهتدينا منذ زمن مبكر إلى «أشكال الخطاب» (التي هي في الواقع إشارات سردية): فثمة تصنيف لطرق تدخل المؤلف، وضعها أفلاطون، وأعاد الكلام عنها ديوميد بعد ذلك[57]. وهناك أيضاً تقنين لبدايات القصص ونهاياتها، كما أن هناك تعريفاً لمختلف أساليب العرض (الكلام المباشر، والكلام غير المباشر مع مافيه من إضرابات، والكلام الملتبس)[58]. وهناك أيضاً دراسات «لوجهات نظر»، إلى آخره. وتشكل كل هذه العناصر جزءاً من المستوى السردي. ويجب أن نضيف إلى هذا طبعاً، الكتابة في مجموعها. فدورها لايتجلى في «نقل» القصة، ولكن في الإعلان عنها.

---

(57) (ليس ثمة تدخل للراوي في الخطاب: والمسرح مثل على ذلك). (الكلام من حق الشاعر وحده: كالحكم، والقصائد التعليمية). (وهناك المزج بين جنسين أدبيين كالملحمة).

(58) H.sorensen, In Melanges jansen. P.150.

إن وحدات المستوى الأدنى تندمج، بالفعل، في إعلان القصة: فالمضامين والأشكال السردية الخاصة (الوظائف والأفعال) تسمو في الشكل النهائي للقصة. وهذا يبين أن التقنين السردي، هو المستوى الأخير الذي يستطيع تحليلنا أن يبلغه. اللهم إلا إذا حدث خروج عن الموضوع - القصة، أي إذا حدث انتهاك للقاعدة الملازمة التي تؤسسه. والسرد لايستطيع، فعلاً، أن يتلقى معناه إلا من الواقع الذي يستعمله. وأما خارج مستوى السرد، فيبدأ العالم، أي تبدأ نظم أخرى (اجتماعية، واقتصادية، وإيديولوجية) حدودها ليست القصص فقط، ولكنها عناصر من مادة أخرى (حوادث تاريخية، تعيينات، سلوكات، إلى آخره). وكذلك، فإن اللسانيات إذ تتوقف عند حدود الجملة، فإننا نجد أن تحليل القصة يتوقف عند حدود الخطاب. ولذا، يجب أن نتجاوز بعد ذلك إلى علم آخر للإشارة. ولما كانت اللسانيات تعرف هذا النوع من الحدود، فقد جعلت وجودها مسلمة - أو هي سبرتها - وصاغت لها إسماً هو «الوضع». ولقد عرّف هاليدي «الوضع» (إزاء الجملة) بأنه مجموعة من الوقائع اللسانية غير المشتركة[59]. وأما بييتو، فقد عرّفه بأنه «مجموع الوقائع التي يعرفها المتلقي في لحظة الفعل الإشاري وباستقلال عنه»[60]

---

(59) هاليدي. ذكر سابقاً. ص/6/.

(60) ل.ج. بيوتو: «مبادىء في المدلولية». منشورات موتون. /1964/ ص/36/.

ويمكننا أن نقول، على هذا الغرار، إن كل قصة تابعة «لوضع قصصي»، ومتعلقة بمجموعة من المراسم تستهلك القصة بموجبها. ففي المجتمعات «العتيقة» كما يقال، نجد أن وضع القصة شديد التقنين[61]. وأما في أيامنا هذه، فإن الأدب الطلائعي يحلم بمراسم للقراءة. فهي عند مالارميه ذات مناظر رائعة. وقد أراد أن يُتلى الكتاب على الجمهور بموجب طريقة تأليفية محددة. والقراءة عند بيتور نموذج طباعي. وقد حاول أن يُرفق بالكتاب إشاراته الخاصة. ولكن بالنسبة إلى ماهو مألوف، فإن مجتمعنا يكتم بدقة، ما أمكنه ذلك، تقنين الوضع في القصة. ولم يعد بإمكاننا أن نحصي طرق السرد عدداً. تلك الطرق التي تحاول أن تطبّع القصة التي ستلي، مع التظاهر بإعطائها فرصة طبيعية كدافع لها. وإذا جاز لنا أن نقول، فإن هذه الطرق تعيد إغلاق القصة. فهناك رسائل روائية، وهناك إدعاء باكتشاف مخطوطات، وهناك مؤلف يروي الراوي، وهناك أفلام تدفع بقصتها قبل المقدمة. وإن النفور من إعلان هذه التقنيات ليسم المجتمع البرجوازي وثقافة الجمهور الناتجة عنها. فالمجتمع البرجوازي يحتاج، كما تحتاج ثقافة الجماهير إلى إشارات ليست لها صبغة الإشارات. وليس هذا الأمر، إذا صح منا القول، سوى ظاهرة بنيوية عارضة. ومهما كان مبتذلاً ومتهافتاً أن يعمد المرء اليوم

---

(61) إن الحكاية، كما يقول ل. سيباج، لتستطيع أن تُروى في كل زمان ومكان. ولكن لا ينطبق هذا على القصة الأسطورية.

إلى رواية فيفتحها، أو إلى جريدة، أو إلى الرائي، فلا شيء يستطيع أن يمنع هذا الفعل المتواضع من أن يقيم فينا، مباشرة، التقنين السردي في كليته. ذلك لأننا سنحتاج إليه. غير أن لمستوى السرد دوراً ملتبساً فهو إذ يكون مجاوراً لوضع القصة (ومتضمناً لها في بعض المرات)، فإنه ينفتح على العالم حيث تتفكك القصة (تُستهلك). ولكنه إذ يُتوِّج، في الوقت نفسه، المستويات السابقة، يغلق القصة، ويكوّنها نهائياً بوصفها كلاماً للغة تتطلع إلى لغتها التقعيدية الخاصة وتحملها.

5 ـ نظام القصة

ثمة قضيتان أساسيتان تسهمان في تعريف اللغة. وهي بهما تستطيع أن تتمثل: أما الأولى، فهي التمفصل أو التقطيع. وتُنتج هذه القضية الوحدات (وهذا ماسماه بنفينيست الشكل). وأما الثانية، فهي الإدماج. وتستقبل هذه القضية تلك الوحدات في وحدات عليا (وهذا هو المعنى). وتوجد هذه القضية المضاعفة في لغة القصة. ذلك لأنها، هي أيضاً، تعرف التمفصل والإدماج، والشكل والمعنى.

1 ـ الانحراف والاتساع

ثمة سلطتان يتسم بهما شكل القصة اتساماً أساسياً: أما الأولى، فتتمثل في مدّ الإشارات على طول القصة. وأما الثانية، فتتمثل في إدخال اتساعات غير متوقعة في هذه الانحرافات. وتظهر هاتان السلطتان وكأنهما حريات. ولكن خاصية القصة تتجلى في إدخال هذه

«الانزياحات في اللغة»[62].

إن الانحراف قائم في اللغة. وقد درسه بالي حين درس اللغتين الفرنسية والألمانية. وقد لاحظ أنه إذا أصبحت إشارات (الرسالة) غير متجاورة، وإذا اضطربت خطيتها (المنطقية) (كأن يسبق المسندُ المسندَ إليه)، فثمة فقدان للنظم لابد يحدث[63]. ولفقدان النظم شكل بارز، نصادفه عندما تفصل أجزاء الإشارة نفسها إشارات أخرى على طول سلسلة الرسالة (مثلاً: النفي «ليس أبداً»، والفعل «صفح» في: «لم تصفح قط عنا»). ولما كانت الإشارة مهشمة، فإن دلالتها توزع على دوال عديدة، يكون كل دال منها بعيداً عن الآخر.

ونلاحظ أنه إذا أُخذ كل واحد منها على حدة، فلا يمكن فهمه. ولقد رأينا هذا في المستوى الوظيفي. وهذا مايحدث تماماً في القصة. فوحدات عبارة ما، وإن كانت تشكل كلاً واحداً على مستوى هذه العبارة نفسها، إلا أن إدخال وحدات آتية من عبارات أخرى يؤدي إلى فصلها بعضها عن بعض. ولقد قلنا إن بنية المستوى الوظيفي بنية

---

(62) يقول فاليري: «إن الرواية لتقترب في شكلها من الحلم. ومايحدد هذه الرواية أو تلك، هو الشرط في هذه الملكية العجيبة: وهو أن جميع انزياحات الرواية، إنما تنتمي إليها».

(63) شارل بالي: اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية. بيرن. ط/4/ عام /1965/.

هاربة[64]. وإذا تتبعنا بالي في مصطلحاته، فسنجد أنه يعارض بين لغات تركيبية يهيمن فيها فقدان النظم (كالألمانية)، ولغات تحليلية تتقيد تقيداً أكبر بالخطية المنطقية وتفرّد المعنى. وبناءً على تصوره هذا، فإنه يرى أن القصة تكوّن لغة شديدة التركيب، وتقوم أساساً على نحو يتصف بالدمج والتغطية. فكل نقطة من نقاط القصة تشع في عدد من الاتجاهات في الوقت نفسه: إن جيمس بوند، عندما يطلب كأساً من الشراب في انتظار وصول الطائرة، فإن هذا الشراب ليعتبر معلماً، ويحمل قيمة متعددة المعاني. ويمثل هذا الأمر عقدة رمزية تجمع عدداً من المدلولات (الحداثة، والغنى، والفراغ). ولكنه لكي يمثل وحدة وظيفية، فإن طلب الشراب لمضطر أن يجوب عدداً من البدائل، الأقرب منها فالأقرب (الاستهلاك، الانتظار، السفر، إلى آخره)، وذلك لكي يجد معناه النهائي: إن كل قصة من القصص «تأخذ» الوحدة، ولكن القصة لاتثبت إلا بانحراف وحداتها وإشعاعها.

يعطي الانحراف المعمم للغة القصة سمتها الخاصة. فالظاهرة المنطقية المحضة، لأنها تقوم على علاقة بعيدة في الغالب، ولأنها تحرك

(64) . كلود ليفي ستروس (الأنتروبولوجيا البنيوية. ص234): «ثمة علاقات تنشأ من الرزمة نفسها. وتستطيع أن تظهر في فترات متباعدة، وذلك عندما ننظر إليها نظرة تعاقبية». ولقد ركز غريماس على تباعد الوظائف (علم الدلالة البنيوي).

نوعاً من الثقة المدركة. فإنها تغير دون توقف معنى الحوادث المروية في مسودتها المحضة والبسيطة. ذلك لأنه قلما يحتمل في «الحياة»، إذا حدث لقاء ما، ألاّ يتبع حدث الجلوس دعوة مباشرة للاستقرار في مكان. وإن هذه الوحدات المتلازمة في القصة، من وجهة نظر تكييفية، لتستطيع أن تنفصل عن بعضها. وذلك إذا دخلت عليها سلسلة طويلة من نقاط الربط، تنتمي إلى مناطق وظيفية جد مختلفة. وهكذا، ينشأ نوع من الزمن المنطقي، يتصل بالزمن الواقعي اتصالاً ضئيلاً. بينما يبقى السحق الظاهري للوحدات مستمراً بصلابة تحت وطأة المنطق الذي يوحد بين النوى والمتوالية.

أما التشويق، فإنه ليس سوى شكل متميز، أو - إذا شئنا - شكل متصاعد من أشكال الانحراف: فهو، من جهة أولى، إذ يحافظ على المتوالية مفتوحة (باستخدام طرق تفخم التأخير وإعادة الانطلاق)، فإنه يعضد التماس مع القارىء (السامع)، أي يستمسك بوظيفة انتباهية ظاهرة. وهو، من جهة أخرى، يقدم له تهديد متوالية لما تكتمل بعد، وجدولاً مفتوحاً (كما لو أن لكل متوالية قطبين، ونحن نعتقد هذا). وهذا يعني أنه يهدد القارىء بمنطق مشوّش. غير أن هذا التشويش هو الذي يُستهلك بسأم ولذة (لاسيما وأن إصلاحه في النهاية مستمر دائماً). فالتشويق إذن، لعب مع البنية، ولأنه كذلك، فمقدر له أن يخاطر بها وأن يمجدها، إذا جاز هذا القول: فهو توتر حقيقي للمدرك. وهو إذ يمثل النظام في هشاشته (وليس السلسلة)، فإنه يتمم فكرة اللغة نفسها. فما يبدو مثيراً للعاطفة أكثر،

هو الأمر الذي يبدو أكثر فكراً. فالتشويق إنما يأخذ بتلابيب «الذهن»، وليس بالأحشاء[65].

إن الذي يستطيع أن يكون منفصلاً، يستطيع أن يكون بسيطاً. وبما أن النوى الوظيفية نوى ممتدة، فإنها تمثل فضاءات مزيدة، يمكنها أن تمتلىء إلى مالا نهاية تقريباً. وهكذا، يمكننا أن نملأ الفجوات بعدد كبير من الوسائط. غير أنه يمكن لنموذج جديد أن يتدخل هنا. فتستطيع بذلك حرية الوسيط أن تجد حلاً لها بما يستلزمه مضمون الوظائف (تُعرض بعض الوظائف على الوسيط بطريقة أفضل من أخرى، كالانتظار مثلاً)[66]، وبما تستلزمه مادة القصة أيضاً (فللكتابة إمكانات في التثنية المقطعية ـ وفي إيجاد الوسيط إذن ـ أعلى من تلك التي نجدها في الأفلام)، وإننا لنستطيع أن نقطع حركة تتلى بسهولة أكبر من قطع الحركة نفسها فيما لو كانت مرئية[67]. وذلك لأن قدرة

---

(65) يقول ج.ب. فاي فيما يخص «بافوميه» لكلوسّفيسكي: «إنه لمن النادر أن لايكتشف التخيل أو القصة ماهو حتمي ودائم، أي التفكير في الحياة».

(66) منطقياً، ليس للانتظار سوى نواتين: أما الأولى، فانتظار رصين. وأما الثانية، فانتظار محقق أو خائب. ولكن النواة الأولى، تستطيع أن تكون حاملة للحافز بشكل واسع. ويمكنها، في بعض المرات، أن تكون كذلك بشكل غير محدد (مثل في انتظار غوغول): وفي هذه المرة، ثمة لعب مع البنية. وهو لعب يذهب إلى أقصى مدى.

(67) يقول فاليري: «إن بروست يقسم ـ ويجعلنا نحس أننا نستطيع أن نقسم إلى ما لانهاية ـ ماعتاد الكتّاب الآخرون أن يتجاوزوه».

الوسيط القصصي تتلازم مع قدرته على الإضمار. فالوظيفة، من جهة أولى (تناول وجبة دسمة)، تستطيع أن تقتصد كل الوسطاء المحتملين الذين تنطوي عليهم (تفاصيل الوجبة)[68]. كما يمكن، من جهة أخرى، أن نختزل متوالية إلى نواتها، وأن نختزل هرماً من المتواليات إلى كلماته العليا، دون هدم لمعنى القصة: فالقصة تستطيع أن تتحقق حتى لو اختزلنا مقطعها التركيبي الكلي إلى عوامله، وإلى وظائفه الكبرى. فشأنها في ذلك شأن الوحدات الوظيفية التي تنشأ عن التصعيد التدريجي[69]. ويمكن القول بشكل آخر إن القصة تهب نفسها للاختصار (وهذا مااعتاد الناس على تسميته سابقاً البرهان). ولربما نعتقد للوهلة الأولى، أن الأمر يكون كذلك بالنسبة إلى أي خطاب. ولكن الأمر ليس كذلك. إذ لكل خطاب نموذجه الخاص في الاختصار. فالشعر الغنائي مثلاً[70]، لأنه ليس سوى مجاز واسع لمدلول

---

(68) ثمة أيضاً تخصيصات بحسب المادة: إن للأدب قدرة إضمارية لايعادلها شيء، ولا مثيل لها حتى في السينما.

(69) لايتطابق هذا الاختزال مع تقطيع الكتاب بالضرورة إلى فصول. ويبدو على العكس من هذا، وأكثر فأكثر، أن للفصول دوراً في إنشاء القطيعة، أي في إنشاء التشويق (وهذه هي تقنية المسلسلات).

(70) يقول نيكولا ريفيه: «يمكن للشعر أن يفهم على أنه سلسلة تحويلية طبعت على العبارات، مثل قولنا: «أحبك». وريفه يشير هنا إلى تحليل الهذيان الذهاني (Paranoiapue) الذي قام به فرويد بخصوص الرئيس شريبر (خمسة تحليلات نفسية).

واحد ، فاختصاره يكون في إعطاء هذا المدلول. ولقد يغيّب مفعول هذه العملية هوية القصيدة (تعني الاختصارات اختزال القصائد الغنائية إلى مدلولاتها التي هي الحب والموت). ومن هنا، ينشأ الاعتقاد بأننا نستطيع أن نختزل قصيدة ما. ونجد على العكس من هذا، أن اختزال القصة (إذا كان قائماً على معايير بنيوية) يحافظ على فردية الرسالة. ونقول بشكل آخر: إن القصة قابلة للترجمة دون إحداث ضرر أساسي فيها. أما مالايقبل الترجمة، فلا يحدد إلا في المستوى الأخير، أي في مستوى السرد. فالدوالّ السردية، تنتقل بصعوبة من الرواية إلى الشريط السينمائي. ذلك، لأن هذا الشريط: لايعرف المعالجة الشخصية إلا في حالات جد استثنائية. وكذلك، فإن المستوى الأخير للسرد، أي الكتابة، لايستطيع أن ينتقل من لغة إلى أخرى أو هو ينتقل انتقالاً سيئاً للغاية).

تنشأ قابلية القصة للترجمة عن بنيتها اللغوية. فإذا اتبعنا طريقاً معكوساً، فمن الممكن[71] أن نجد هذه البنية، شرط أن نميز العناصر القابلة للترجمة ونصنفها، وأن نفعل ذلك بالعناصر الأخرى غير القابلة للترجمة: إن الوجود (الحالي) لعدد من علوم الإشارة المختلفة

---

(71) ليس ثمة علاقة بين «الشخص» القاعدي للسرد و«الشخصية» (أو الذات) التي يضعها المخرج في تصوره لتقديم القصة. إن آلة التصوير ـ أنا (المتطابقة مع عين الشخص) عبارة عن حدث استثنائي في تاريخ السينما.

والمتنافسة (الأدب، السينما، المسارح الهزلية، الإذاعة) ربما يسهِّل كثيراً طريق هذا التحليل.

2 ـ المحاكاة والمعنى

إن القضية الثانية المهمة في لغة القصة هي الإدماج: فما يتم فصله في مستوى ما (في متوالية من المتواليات مثلاً) يمكن وصله غالباً في مستوى أعلى (في متوالية هرمية من درجة عليا، أو في مدلول كلي لدلائل منتشرة، أو في فعل لطبقة من الشخصيات). ويمكن للقصة في تعقيدها أن تقارن بتنظيم عضوي قادر على إدماج العودة إلى الخلف، والقفز إلى الأمام. ويمكن القول بصورة أكثر دقة: يسمح الإدماج تحت أشكال متغيرة بتعويض التعقيد. فهو لايسيطر عليه ظاهرياً في وحدات مستوى من المستويات. وهو الذي يسمح بتوجيه فهم العناصر المنقطعة، والمتجاورة، والمتجانسة (تماماً كما يعطيها المقطع التركيبي، الذي لايعرف إلا بعداً واحداً: التتابع). فإذا سمينا وحدة المعنى «نظيراً»، كما فعل غريماس (كتلك التي تطبع الإشارة وسياقها بطابعها)، فسنقول إن الإدماج عامل للنظير: فكل

مستوى (ادماجي) يعطي نظيره لوحدات المستوى الأعلى، إنما يمنع المعنى من «التمايل» ـ ولكن هذا لن يحول دون حدوث هذا الأمر إذا لم نعقل التغير بين المستويات. ومع ذلك، فإن الإدماج لايقدم نفسه بشكل منتظم هادىء، كما لو كان نظاماً هندسياً جميلاً. أو كما لو أنه يؤدي إلى بعض الكتل المعقدة، وذلك عن طريق المماحكات التماثلية لعناصر لا نهائية وبسيطة. إذ غالباً ماتستطيع الوحدة نفسها أن تستحوذ على علاقتين متبادلتين، تكون الأولى في مستوى (وظيفة المتوالية، وتكون الثانية في مستوى آخر (دليل يحيل إلى عامل). وتقدم القصة نفسها على هذه الصورة كما لو أنها سلسلة من العناصر المباشرة وغير المباشرة المتشابكة بقوة. ولذا، فإن فقدان النظم يوجه القراءة «أُفقياً»، ولكن الإدماج يركّب عليها قراءة «عامودية». وكأن في الأمر نوعاً من التعليب البنيوي، يشبه ألعاباً من الممكنات لاتتوقف. غير أن السقوط المتنوع لهذه الممكنات يعطي القصة «حيويتها» وطاقتها. وعلى هذا الأساس، تصبح كل وحدة مدركة من خلال بروزها وعمقها. وهكذا تسير القصة: فالبنية تتشعب، وتنتشر، وتكتشف نفسها إذ يتنافس هذان الطريقان، وتتماسك. وبهذا يكون المستوى نظاماً، ولا يكف عن أن يكون كذلك.

توجد، بالتأكيد، حرية قصصية (كما توجد حرية لكل قارىء إزاء لغته). ولكن هذه الحرية تتنزل كالرسالة المحدودة. فبين النظام، معززاً باللغة، وبين النظام معززاً بالقصة، تقوم فجوة إذا صح التعبير: إنها الجملة. وإذا حاولنا أن نحيط بمجموع قصة

مكتوبة، فسنرى أنها تنطلق من المنطلق الأكثر تنظيماً (مستوى الوحدة الصوتية الصغرى، أو الفارق الصوتي). وتتوسع بالتدريج إلى أن تصل إلى الجملة. وهنا تكون النقطة القصوى لحرية التركيب. ثم تبدأ بالإنحناء مجدداً انطلاقاً من مجموعة صغيرة من الجمل (عبارات صغيرة) لاتزال حرة، حتى تصل إلى الأفعال الكبرى، التي تشكل نظاماً قوياً، ومحدوداً. وهكذا، فإن إبداعية القصة تقوم بين نظامين (أو على الأقل في مظهرها الأسطوري للحياة)، أي النظام اللساني، والنظام المجاوز للسانيات. ولهذا يمكن أن نقول، ولو بصورة متناقضة، إن الفن (بالمعنى الرومنطيقي للكلمة) من خواص العبارات المفصلة. وأما الخيال، فهو التحكم بالنظام. يقول بو: «في النتيجة، سنرى أن الإنسان العبقري يمتلىء بالمتخيِّل، وأن الإنسان المتخيِّل لم يكن قط شيئاً آخر سوى محلل»[72].

يجب إذن التقليل من غرور الواقعية القصصية. فجيمس بوند إذ يتلقى هاتفاً في المكتب الذي يحرس فيه، فإنه «يحلم» كما يخبرنا المؤلف: «إن الاتصالات مع هونغ ـ كونغ سيئة دائماً، والحصول عليها صعب». ولكن لا «حلم» بوند، ولاسوء نوعية الاتصال الهاتفي يشكلان الخبر الحقيقي وربما يكون هذا الاحتمال واقعة «حية». ولكن الخبر الحقيقي، ذلك الذي سينبت فيها بعد، يكمن في

(72) «الجريمة المضاعفة في شارع مورغ» ترجمة بودلير.

تعيين مكان الاتصال الهاتفي، أي في تعيين هونغ ـ كونغ. وهكذا، فإن المحاكاة تبقى، في كل قصة، ذات صبغة احتمالية[73]. فوظيفة القصة ليست فيما تقدم، إنها في تكوين مشهد يبقى لغزاً بالنسبة إلينا، ولكنه لايعرف أن يكون تابعاً لنظام المحاكاة.

إن واقعية المتوالية ليست في التتابع الطبيعي «للأفعال» التي يكونها، ولكن في المنطق الذي يتجلى فيها، ويخاطر، ويكتفي. ويمكننا أن نقول بشكل آخر إن ملاحظة الواقع ليست أصل المتوالية، ولكن الأصل هو ضرورة التنويع، وتجاوز الشكل الأول الذي يقدم للإنسان، أي إنه التكرار. وذلك لأن المتوالية، بشكل أساسي، هي كل، لاشيء يتكرر في داخله. وإن للمنطق هنا قيمة تحريرية، تشاطره القصة جزءاً منها. فالبشر يستطيعون دائماً أن يحقنوا القصة بما عرفوه، وما عاشوه. وإن لم يكن ذلك كذلك، فسيكون، على الأقل، في إطار شكل يكبح التكرار ويقيم للصيرورة نموذجها.

إن القصة لاتجعلنا نرى، لأنها لاتقلد. وإن الانفعال الذي يستطيع أن يلهبنا أثناء قراءة رواية، ليس هو انفعال «رؤية» ما (فنحن لانرى شيئاً في الواقع). وإنما هو انفعال المعنى، أي إنه نظام أعلى للعلاقة. وهو يملك أيضاً انفعالاته، وآماله، وتهديداته،

---

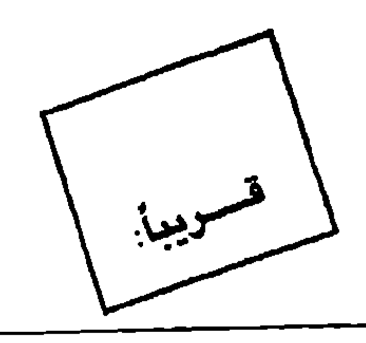
(73) لقد أصاب جينيت إذ اختزل المحاكاة إلى قطع حوارية مروية. فالحوار يخفي أيضاً وظيفة مدركة لاعلاقة لها بالمحاكاة.

وانتصاراته: أي إن ما «يحدث» في القصة، ليس شيئاً حرفياً من وجهة نظر مرجعية[74]. فما يحدث هو اللغة وحدها، إنه مغامرة اللغة التي لاينقطع الاحتفال بمجيئها أبداً. وإذا كنا لانعرف شيئاً عن أصل القصة، كما لانعرف شيئاً عن أصل اللغة، فيمكننا أن نفترض بشكل معقول أن القصة معاصرة للمونولوج، وأن هذا إنما هو خلق سابق للحوار كما يبدو. وما يدل على ذلك، من غير رغبة في قسر الفرضية التكوينية، هو أن الإنسان الصغير «يخترع» في اللحظة نفسها (أي عندما يكون في الثالثة من عمره) الجملة، والقصة، وعقدة أوديب.

---

(74) مالارميه (كريونه في المسرح. بلياد. ص296): «يظهر العمل المسرحي تتابع المظاهر الخارجية للحدث من غير أن يحتفظ بالواقع في أي لحظة من اللحظات. وإنه في نهاية المطاف لايحدث أي شيء».

الفهـــــرس



* النقد الأدبي في القرن العشرين «٢» — جان إيف تادييه
* شعرية أحلام اليقظة — غاستون باشلار
* الأسلوبية — بيير جيـــرو
* مفهوم الأدب — تزيفيتيلن تودوروف
* هسهسة اللغة — رولان بارت
* الاسلام وصراع الأفكار — د. منذر عياشي
* الاسلام وإنتاج الأفكار — د. منذر عياشي

مركز الإنماء الحضاري C.E.C
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION
للدراسة والترجمة والنشر

ص.ب 6333 – حلب – سورية
B.P. 6333, ALEP, SYRIE



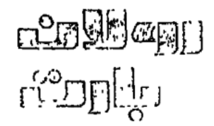


يتصدى الدكتور منذر عياشي لمهمة جليلة تتمثل في مسعاه الحثيث لترجمة نصوص من مصادرها الحديثة وخاصة الفرنسي منها وقدم من هذه النصوص النقدية المترجمة بضعة أعمال عن الأسلوبية، وعلم الدلالة، ومفهوم الأدب. ثم هذه الأعمال لرولان بارت وهو بذلك يؤسس لمرجعية علمية تتشكل مع ما يماثلها لتكون مكتبة نقدية للباحث العربي

أحياناً تثار أسئلة وملاحظات تشبه تلك الأسئلة و الملاحظات التي يطرحها الناس عن تكرار تحقيق مخطوطة م المخطوطات أو تكرار ترجمة عمل من الأعمال ان الترجمة هي أولاً نقل من نوع خاص لنص أجنبي، وهذا النقل يتضمن فهم الناقل وتفسيره للأصل، ووجود ترجمتين أو أكثر يعني وجود فهمين وتفسيرين - أو أكثر - وهذا إثراء واضافة معرفية تزيد من ثقافة القارىء الذي لا يعرف النص الأصلي بلغته الأم، وإن ما تعددت النقول والتفسيرات فإن القارىء سيجد ملامح متفاوتة تشير إلى الأصل وتقترب منه كما حدث من قبل مع نقولات وتلخيصات أسلافنا لكتاب «أرسطو» في الشعر. وكما حدث في ترجمات معاصرينا لأعمال شكسبير وبحيرة لامارتين وغير ذلك من الأعمال. وكما فعل الغربيون في ترجمات المعلقات والف ليلة وليلة، حيث تتكرر الترجمات ومن ثم تزداد المعارف من خلال تنوع التفسيرات والتأويلات ومحاولات اصطياد أنفاس النص الأصلي وملاحقة نبضاته

هذه حيوية مشهودة في ترجمة (رولان بارت... بيير جيرو. جان إيف تاديبه. تزفيتيان تودوروف.. وغاستون باشلار) هي مشروع منذر عياشي الذي يهدف أيضاً بالاضافة إلى كتبه المؤلفة في اللسانيات، والأسلوبية والنقد، إلى أن هناك مشروعاً فكرياً سيغني الثقافة العربية المعاصرة

د. عبد الله محمد الغذامي





يعد رولان بارت (1915 - 1980) واحداً من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الفنية مع قدرته العلمية الهائلة على أختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس الفلسفة، الاثنولوجيا، الانثربولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والإفادة منها في إطار ما يسمى اليوم «تداخل العلوم».

وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن، فإنه لم يتوقـف عن ذلك حتى الثمانينـات، حيـن حانت وفاته في حادث سيارة. ويدل هذا أنه، على امتداد أربعين سنة على الأقل، قد مارس الكتابة النقدية، ويعتبر واحداً من منتجي الثقافة وصانعاً للمعرفة في هذا العصر.

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نعرف أنه قضى فترات من حياته مدرساً في «تركيا»، و «رومانيا»، و «مصر»، وهذا يعني أنه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة، اضافت إلى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات التي عاش فيها، وأنماطها الحضارية، وأفكارها، وثقافاتها. ثم لن ننسى أن نضيف إلى هذا معايشته للحضارة اليابانية وما كتبه عنها.

عمل بارت في مركز البحث العلمي الفرنسي. وكان من انجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم، أشرف عليها متابعة وتوجيهاً. كما عمل مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

وقد أشرف على ادارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع، والرموز، والرسوم، والدلالات.